نحو .. دورية خامسة

متعة .. أن يكتب أحدنا بين حين وحين ، عن إضافة مطبوعة جديدة.. إلى ما أنجز من إصدارات فصلية ودورية ، أو عن كتاب جديد.. ذي قيمة ، ذلك أن كل إضافة جديدة مما يُعوّل عليه ، لهي مكسب .. يضاف إلى ما قبله .

ومقدمات الإصدارات الدورية .. ليس بالضرورة أن تتحدث عما في المطبوعة من موضوعات شتى ، وإنما تجنح المقدمة إلى الحديث عن هدف جديد ، وعن شيء جديد ، يراد تقديمه إلى القارىء ، كإعلام بذلك ، ليتاح له ترقّبه حين يصدر ، ويعنى به .. إذا كان يدخل في إطار اهتماماته ، لأننا في زمن ، الإعلام فيه يسابقه ، ليصل إلى أقاصي الأرض .. وقت إعلانه ، لأنا في عصر طويت فيه المسافات ، وقربت فيه الديار والتلاقي ، ولم يعد للزمن أو فيه سعة كما كان من قبل .

واليوم نطرح في هذه السطور عن مطبوعة جديدة .. عنّ للنادي أن يصدرها ، لتكمل سابقاتها الأربع : **علامات في النقد** ،. **نوافذ** - لترجمة الأدب العالمي ،. **الراوي** - للقصة ،. **عبقر** - الشعر . والجديد.. **جذور** - تعنى بالتراث . وللتراث في حياتنا وتاريخنا كيان حافل ، لأنه تراث أمة .. ذات تاريخ وجذور في الحياة ، يمتد قروناً طوالا ، وهو حافل بمعطيات ثرية ، قيمة ، وذات قيمة ، وسيظل بإذن الله قيمة غالية ، لأنه ثروة متوارثة ، يتكىء على لغة .. هي ثروة أمتنا الإسلامية والعربية ، لميراث ذي ينابيع غنية ، يفاخر بها ، إذا فاخرت الأمم والشعوب بموروثاتها وتواريخها ، وتبزّ العربية غيرها .. بكل المقاييس. ذلك أن اللغات والتراث الآخر .. لم تبق مع الأيام ، وإنما

انتهت مع أزمانها ، وأصبحت في المتاحف ، بعيدة عن التناول والدرس، على حين أن العربية وتراثها .. بقيا يتجددان مع الحياة ، يقرؤهما ابن القرن العشرين ، فلا ينكرهما ، ولا يشعر بغرابة فيهما ، ولا بعسر في فهمهما . وتلك عبقرية العربية .. وأحد أسرارها التي لا يدرك بعدها وعمقها إلا بنوها من العلماء والمتعمقين في دراستها وإدراك معطياتها والعربية لغتنا .. قد شرفت بنزول الكتاب العزيز بها ، وهو أحد أسرار بقائها ، وهي لغة ذات كنوز وثراء .. لا تزاحمها لغة أخرى في هذا المجال المؤثل .

و - جذور - الإضافة الجديدة ، والإصدار الجديد ، الذي سيكون بإذن الله .. مع احتفال بلادنا بالعام المئوي لقيام كيانه الممتد والمتجدد مع الأيام . وحين يشارك نادينا .. وهو يؤدي دوره في الاحتفاء بهذه المناسبة الغالية مع إطارات البلاد ومؤسساته عامة ، حين يقدم مطبوعة جديدة .. تعنى بتراث الأمة ، وبالتراث بوجه عام ، ذي القيمة والتأثير والأهمية ، فإنما ينطلق من إدراكه .. أن الأمة التي لا تراث لها ، لا تاريخ لها !، ليؤكد .. أن التراث قيمة وذو قيمة ومكانة في حياة الشعوب والأمم بعامة ، وأن الاحتفاء به .. تجديد واعتراف بهذه الثروة والقيمة الثرية ، وهو قوام بقائها .. حيّة متجددة مع الزمن ومتغيراته .

إن موعد ظهور " جذور " بإذن الله .. هو شهر شوال ١٤١٩هـ، الموافق شهر فبراير ١٩٩٩م . نسأل الله مزيد العون والسداد ، والقدرة على المضي .. في العطاء الثقافي المتجدد ، لأن في الأرض علماً كثيراً ومعارف كثيرة ، وما أوتينا منها إلا قليلا .

أسرة التحرير

قراءة



بشير القمري

١.

بداهـةً : لا يحتـاجُ مشـروع الأ سـتاذ الدكتور محمّد مفتاح ، في مجال البحث والدراسـة والتـأليف العلمـي ، إلـى تعريف أو تشخيص. فهذا المشروع ، من خلال إنجازاته وتراكُماته المتوالية ، يُعلنُ عن نفسه بنفسه ويُقْنِع النّاسَ والمهتمّينَ والمتخصّصينَ بما فيه من جهْدٍ ومثابرةٍ ومصداقية تُقدمُ الدليلَ تِلْو الدليلِ على التّميز والخُصُوبة والخُصوصية والغَزارة .

أقول بداهـةً ، ولا أقول مبدئياً أو من تحصيل حاصلٍ ، فخلف هـذه الترسانة من الإنجازات والتراكُمات التي تمتدّ أكثر من عقدين ، تقف ترسانةٌ من القضايا ، ومن الأسئلة والإشكالات التي تحتاج إعْمال النظر والتدبّر من قِبل المتتبع والمختص في حقول المعرفة الأدبية ، من باب الحرص والمسؤولية والوفاء لهذا المشروع الضّخم ، ثم من باب التـأمُّل فيه ومُساءلته قصْد التعميق والإستفادة أكثر إذ يتحول هذا المشروع ضمنياً ، في حدوده الكُبرى ، متواليةً من الحلقات المتماسكة والفاعلة في طوْق من الدقة والوجاهة والتعالي المنهجي منذ أولى لبناتِه في النّشر والتّداول ، ونعني بذلك صدور كتاب في سيمياء الشعر القديم دراسة نظرية وتطبيقية (دار الثقافة . البيضـاء . ١٩٨٢ ص ١٩٢). وهو الكتاب ، النواة والبذرة التي حمل بيْن دفّتيه ، فـي حينـه ، ويحمل إلى حدّ السّاعة ، تباشير مغـامرةٍ أوديسية منهجية كُبرى ستظلّ قائمة وواردةً ومستمرّةً على الدّوام من خلال آخر إصْداراته ، ونعْني بذلك

صدور كتاب التشابه والاختلاف . نحو منهاجيةٍ شموليةٍ (المركز الثقافي العربي . البيضاء / بيروت . ١٩٩٦ . ص ٢٢٤).

وإذا كان من حقّنا ، منذ أول الخطو ، أن نفترض نسقاً عاماً يتحكّم في سيرورة مشروع أستاذنا الدكتور محمّد مفتاح ، أو نفترض ، على الأقلّ ، إبدالاً ناظِماً من إبْدالات هذا النسق الرئيسة في التصوّر والبناء المنطقي المرصوص ، فلنْ نجد أفضل من نسقٍ - إبدال تأسيس نوع من الإبستمولوجيا الأدبية من داخل التفكير الأدبي بشتّى عتباته ومجالاته وحقوله ثم علومه وطرائق الغموض فيها ، منفردة و/ أو مجتمعة، من موقع الصياغة النظرية والنقدية ثم الميثانقدية لكلّ المستويات التحليل والتأويل بالنسبة إلى الظاهرة الأدبية التي هي ظاهرة النصّ بالأساس ، في علاقتها بذاتها كنظام مادي - رمزي ، من جهة ، في علاقتها بظواهر وأنظمة أخرى ، منها الذات والمجتمع والتاريخ والعقل والثقافة والإيديولوجيا ، من جهةٍ أخرى ، وبقدر ما نُراهن على افتراض نسق هذه الإبستمولوجيا الأدبية في مقاربة مشروع كهذا ، فإنّنا ، من جانبٍ مُوازٍ لذلك، نفترضُ أنّ قراءة هذا المشروع قراءةً موضوعيةً مستوفيةً ومتأنيةً تقتضي ، على الاقلّ ، اقتراح مستويات في ممارسة هذه القراءة ، ومنها :

- مستوى القرءة التعاقُدية ، ومدارُها سؤال لماذا هذا المشروع؟ ولماذا قراءته أصلاً ؟ وكيف يمكن أن تتشيَّد هذه القراءة وتتمفْصل ؟

- مستوى القراءة الاستعراضية ، ومدارها بالكشف عن حمولة هذا المشروع وموقع كل كتابٍ - حلقةٍ - إنجاز فيه ضمن المتوالية الكبرى التي يشيّدها المشروع ذاته .

– مستوى القراءة الاستكشافية ، وتتّجه رأساً إلى ملاحقة كل كتاب على حدة بالنسبة إلى مغامرته الذاتية وسياقه الخاص في ممارسة التنظير والتحليل والتأويل والمراهنة على نتائج أو خلاصات .

– مستوى القراءة الجدولية ، وتضع على عاتقها مساءلة كل كتابٍ في ضوء حقله الذي ينتمي إليه مباشرةً وفي ضوء المفاهيم التي يشغّلها من داخل هذا الحقل أو ذاك بإرجاعها إلى أصولها ومصادرها وسجلاّتها ومرْجعياتها .

– مستوى القراءة الحَفْرية ، وتعني بما يحققه هذا المشروع ، في مغامرته ورهاناته ، من مكاسب وإضافات بالنسبة إلى نسقه الرئيس، وبالنسبة إلى نسقين يرتبط بهما ويصبّ فيهما : النسق الثقافي العربي العام ونسق التفكير الأدبي الخاص ، خاصة عندما نربط هذا المشروع بأفق النقد الأدبي مثلاً ، أو نربطه ببويطيقا النص ونظرية الأدب ونظريات النصّ من منظور شعري إبداعي أو بلاغي دلالي ، ثم أسلوبي أحياناً في ضوء البحث على علاقات النص – الأدب بالكتابة والتناص والمتعاليات النصية على مستوى الجنس الأدبي وغير ذلك من إكراهات التّحليل النّصي .

– مستوى القراءة النّقدية وحسبُ المقتنع بها وبضرورتها ولزومها إبستمولوجياً أن يراكم المستويات المذكورة ويستخلص تقاطعاتها في أفق عقد موازناتٍ بين مشروع كهذا ومشاريع أخرى سابقة له و/ أو معاصرة على امتداد متواليات التفكير الأدبي العربي ، على الأقل منذ النهضة ، وفي المغرب خاصّة وعلى وجه التحديد ، إذ يُعتبر هذا المشروع صَرْحاً من صُروح تشييده هذه المتواليات . ولا يمكن أن يتحقق هذا المستوى القرائي دون تبيّن آفاق المستقبل وتحديد

استراتيجياته الوظيفية في الاقتراح والبناء والتأسيس والمراجعة والقطيعة والتجاوز والحِوارية النقدية بين التصورات والمفاهيم المعدّلة والمستحدثة على السّواء .

٢.

إنّنا لا نملك تصوراً مسبقاً لممارسة كل هذه القراءات بالتسلسل أو دفعة واحدة ، لأننا لا نملك ، من جهةٍ ، القدرة الكافية ولا الكفاءة المعرفية التامة ، ولأن مشروع الأستاذ الدكتور محمّد مفتاح ، من جهة أخرى ، وهذا هو الأساس في تقديرنا ، يتضمّن ، من خلال أعماله وتآليفه ، عناصرَ ومكونات ثانوية تتجاوز حدود هذا الكتاب أو ذاك ، وتُعيد إلى الواجهة أسئلة وقضايا وإشكالات مركّبة تمتدّ في عُمق وسُلالة تفكير أدبي بعيد الغَوْر ومتجذّر في أغلب محطات الوضعية والعقلانية والظاهراتية والتداولية وتاريخ النظريات والأنساق والأفكار والعلوم على امتداد الإنجاز المعرفي والنقدي ، منذ الإغريق إلى الآن ، مروراً بما أنجزه العرب والمغاربة ضمنياً في هذا السياق : إنه مشروع - كوكب في مجرة لا متناهية يصعب ، حتى على الحاذق المتمرس ، أن يلاحقها ويدركها بسهولةٍ . ولعلّ من الخصائص الرئيسة لهذا المشروع وهذه الأعمال والتآليف التي انبثقت فيه ومنه كونها تحقق ، بالنسبة إلى كل عمل على حدة ، نوعاً من البناء الهَرمِي ، نظرياً ومنهجياً ، قاعدته كل "موارد الطاقة " و" المواد الخام " بالنسبة إلى ما أسميناه ، في البداية "الإبستمولوجيا الأدبية "، وقمته الظاهرة الأدبية ، أي " النص "، دون أن يغيب عنّا العمق والارتفاع والمساحة والسّعة والأضلاع والسّفوح بالمعنى الهندسي لهذا البناء الهرمي المفترض في مقاربة مشروع مفتاح

من داخل البناء المعرفي والنسقي والثقافي الذي تسلكه الأعمال والتآليف عبر متوالياتها الأخرى وعبر شلالاتها المختلفة بين البلاغة والبويطيقا والفيلولوجيا وعلم النص مثلاً ، ودون أن يغيب عنه بالإضافة إلى ذلك ، البعد الفيزيائي الذي يتنفس فيه ، مجازياً ودينامياً ، هذا البناء وهذا المشروع في علائقهما بالمناخ الفكري محلياً - عربياً وكونياً ، خاصة عندما نركز في قراءتنا التفكيكية ، وفي أي مستوى من مستويات القراءة المذكورة في البداية ، على مصادر التكوين الخاصة بصاحب المشروع كباحثٍ وأستاذ جامعي ومنظر ومشارك في عدة علوم ، وعلى قضايا تتعلق بلغته الواصفة المقولية بمفاهيمها وتصوراتها ونبرتها ، ثم على الإشكالات المطروحة ، وفي مقدمتها ، فيما يتعلق بالنظرية أساساً ، إشكالات التراث والحداثة المنهجية وإشكالات حوار القديم والجديد في هذه النظرية لديه ، إلى جانب إشكالات الشرق - الغرب (نحن والآخر)، دون أن يتغيب عنا إشكالات معادلة العلم - المعرفة - الإيديولوجيا عندما يتعلّق الأمر ببناء النسق ، وإشكالات الموضوعية العقلانية - التجريب عندما يتعلّق الأمر بنماذج هذا النسق ، النماذج الأصلية والنماذج المتفرعة عنها والنماذج المشيّدة والمقترحة .

٣.

رغم الاختلاف الجزئي الذي نفترضه بين كتاب وكتاب ، في مشروع كهذا ، فإن التفكيك الأولي لكل كتابٍ يكشف عن تعالُقاتٍ سلالية ملازمة ومحايثة تخترق كل الكتب والتآليف وتؤسس نوعاً من الخِلاقية والدُّوكْسَا الوظيفية في متابعة محطات المشروع ، محطةٌ بعد محطةٍ ، من بدايته إلى حلقته الراهنة في ارْباض بناء النظرية وبناء النّسق وبناء

النماذج ، ومع ورود ثوابت ومتغيرات ، سواء على مستوى المشروع بأكمله أو على مستوى العناصر المكونة له ، وهي كثيرة ، ومتشعّبة ، لكنّها مُتراصّة في مراميها ومقاصدها واستراتيجياتها العامة كما يؤكّد ذلك كتابُ التشابه والاختلاف وتؤكده أيضاً آخر دراسة بصدد اشتغال النص الشعري (مدخل إلى قراءة النص الشعري). المفاهيم معالم . فصول . مجلة النقد الأدبي . المجلد ١٦ . العدد ١ . صيف ١٩٩٧ . من ص ٢٤٨ إلى ص ٢٦٧).

هكذا يستندُ كتابُ في سيمياء الشعر القديم ، عندما نبحث فيه من منظور القراءة التعاقدية ، إلى رغبة تأسيس النّسق أصلاً ، وهو ، في بعده الأول ، نسقُ دراسة الأدب وإعلانُ مبدأ القراءة المتعدّدة وقناعة الدعوة إلى التحليل النصي المفرد قبل التركيب ، واختيار نموذج مُحدَّد ومُحدِّدٍ للتوصيف والتفسير والتأويل ، بالمعنى البنيوي الإجرائي ، دون أن يغيب عن وعْي الدارس تاريخ النص الذي تحكم في إنتاجه أو يغيب السياق الذاتي والمجتمعي والأونطلوجي من خلال قصيدة - نص أبي البقاء الرّنْدي التي كتبت - يقول د . محمد مفتاح - " في فترة حرجة من تاريخ المسلمين في الأندلس " (في سيمياء .. ص ٩). ويأتي تأسيس النّسق هذا مرتبطاً بعدة إشكالات نظرية ومنهجية مطروحة باستمرار في نسق علم النص ، يهمنا منها ، كمرحلة أولى في تبين بعض أسس الإبستمولوجيا الأدبية في مشروع كهذا ، منزع أو مسلك " قراءة التراث بالتراث - في نظرنا - من أنجع ما يؤدّي إلى الفهم التاريخي الحقّ ، ومن أحسن ما يُجنّبنا الإسقاط . فلا تفهم قصيدة الرندي بحق إلا إذا وزنّاها بقصيدة ابن عبدون الرائية وقصيدة ابن الأبّار السينية وغيرهما من القصائد التي سلكت المنهج نفسه أو ما يشبهه (نفسه . ص ٢١ - ٢٢). كما يهمنا ، ضمن هذا الأفق دائما ،

التأكيد على ما يسمّيه الدكتور محمّد مفتاح " القراءة الموفّقة " (ص ٢١) التي تعني من بين ما تعنيه استثمار ما ترك القدماء ، أو بعضه على الأقل ، واستثمار ما توصّل إليه بعض المحدثين .

يتم كلّ هذا على ضوء تأطير استراتيجية الاحتفاء بالنص كبنية ذات عناصر تؤلف بينها علاقات ، وبهذا المعنى لا يطلق الباحث التاريخ والمرجع رغم نزعته البنيوية في البداية ، بل إنه لا يطلق "سيرة" الشاعر (صاحب النص ، الذات المنتجة للخطاب). فأبو البقاء الرّندي (٦٠١هـ - ٦٨٦هـ) لم يكن معزولاً عن الأحداث ، وشعره يختلف من مناسبة إلى أخرى ، و" فقيه ". أما كتاب تحليل الخطاب الشعري . استراتيجية التناصّ (التنوير) المركز الثقافي العربي . البيضاء / بيروت. ١٩٨٢. ص ٣٢٩)، فيقيمُ أفقه التنظيري - التحليلي ، منهجيا وإبستمولوجياً ، على أساس تعميق ما جاء به (جاء في) الكتاب الأول (نموذج ٨٢ : مكوّنات الخطاب الشعري . في سيمياء الشعر . ص ٢٨). وفي مقدمة ذلك ، إلى جانب مظاهر - مستويات وتمفصُلات اشتغال النصّ الشعري صوتياً ، معجمياً ، تركيبياً ، ثم "مقصدياً "، أي دلالياً في بعض وجوهه ؛ مفهوم التّناص وتعميق عَقد الحِوارية النقدية والمعرفية حوله بين ما حقّقه وأنجزه التراث النقدي عند العرب القدماء في هذا الباب ، وبين تصوّراته واستعمالاته في بويطيقا النص الحداثية والمعاصرة ، في النسق الغربي بالذات ، من موقع تقاطع هذه البويطيقا مع السيميوطيقا ، والإلحاح في الآن نفسه على تقديم المفاهيم الإجرائية وإضاءتها أكثر ، ثم اقتراح مفاهيم جديدة مكمّلة ستقيم وتنمو وتتناسلُ بالتدريج ، بدقّة أبرز ، في تتمة متوالية الكتب والتآليف والأبحاث والدراسات اللاّحقة ، ومنها ، مثلاً ، مفهوم التفاعل (الفصل ٧ . تحليل الخطاب . من ص ١٣٧ إلى ص ١٦٢) . ويتغير هذا الأفق التنظيري -

التحليلي ، إيجابياً ووظيفياً ، بتغير النـص – النمـوذج ، إذ يركّـز الكتـاب الثاني على قصيدة – نص ابن عبـدون الرائيـة مقابل نونيـة أبـي البقـاء الرّندي . ويلتقي هذان الكتابان – الحلقتان في خاصية الانتقال من داخـل النص بعد التوصيف والتفسير والفهم (= التحليل)، إلـى خـارج النـص ، أي إلى إمكانات التأويل ، بحيث يؤكّد الكتاب الأول على مأساوية الخطاب الشعري تلفظياً في معجمه وتركيبه ودلالته النصيّة ، ويؤكّد الكتاب الثاني أكثر على هذه المأساوية في تعالقهـا مـع مأسـاوية الرؤيـة الشـعرية فـي علاقتها بالدّهر والزمـن وبينهمـا الإنسـان ، ولذلـك يقـول الدكتـور محمّـد مفتاح : " فإننا نظنّ أن القصيدة [يقصد رائية ابـن عبـدون] عبّرت عمّـا هو أعمق وأشمل وهو اتخاذ البشرية الجدال بالسّيوف والدّفـع بالرّمـاحِ قانوناً بدلاً من الدّفع بالتي هي أحسن . ومخالفة الطبيعة البشـرية لسـنن الكونِ هذه جعلت الشاعر يذمّ الدّهر ، ولكنه في الوقت نفسه يمدحه لأنـه هو المقتصّ للمظلومين من الظالمين " (تحليـل الخطـاب الشـعري . ص ٣٤٢).

٤.

ينتقل هذا التأسيس التدرّجي والنّسق في كتاب ديناميـة النـصّ . تنظير وإنجاز (البيضاء / بيروت ، ١٩٩٧ . ص ٢٢٤) إلى تنويع طبيعة النص ، على مستوى جنسه الأدبي ، والجمع بين قراءة النـصّ الشـعري والنصّ القصصي ثم النـص القرآنـي بـالتدريج . ومـن ثـم ينتقـل البـاحث أيضاً من بُويطيقا النصّ المغلقة إلى بُويطيقا النص المفتوحة ، بـالمعنى الإبستمولوجي ، مع تطوير مفهوم التناص إلى مفهوم الحِوارية واستقدام مفـاهيم جديـدة مثـل السّيرورة والتّناسُلِ والصّراع والإنسـجام . وكلّهـا

مفاهيم تنعقد وتتعاقد ، في هذا المشروع النّسقي ، بهدف تعميق النسق أصلاً ، وتشييد البنـاء اللاّزم والمطلوب بصدد نظرية النّصّ – نظرية للنّصّ ، واردة ومحتملة وممكنة ، بل متحولة باستمرار من منطقة إلى منطقة أخرى داخل جغرافية العلم المعرفي التجريبية ، مادياً ورمزياً ، بالنسبة إلى الأدب أولاً ، ثم بالنسبة إلى الخطاب بعد ذلك . وتؤول هذه المفاهيم في خلفيتها إلى مفهوم جامع ، إلى مفهوم – أمّ ، هو الدينامية، المفهوم الذي سيبسط ظلاله وينشرها على تتمة متوالية المشروع فيما سيأتي ، خاصة في كتاب التشابه والاختلاف . وسيأتي هذا المفهوم مقترناً بمفاهيم أصلية تابعة له ونابعة منه ، بالمعنى الإبستمولوجي والإجرائي في التصور والتحليل ، باعتباره مفهوماً إطاراً هذه المرة . وفي مقدمة هذه المفاهيم الانتظام والتفاعل اللذان يرتبطان ، من حيث القراءة ، بمفهوم التناص عندما يقترنان ليحققا بُعد الإشتغال النصي تركيبيا ودلالياً ثم جمالياً . ويتميز كتاب دينامية النّص ، في هذا الباب ومن موقع القراءة التعاقدية بالذات في جزء من تجلياتها وفي تعالقها ، ربما بمستوى القراءة الاستكشافية والقراءة الحفْرية على السّواء ، يتميز هذا الكتاب بمقدمته النظرية الطويلة ، نسبياً (من ص ٧ إلى ص ٤٨)، والتي تعيد إلى الواجهة أبعاد هذا الاقتران وأبعاد النّسق بأكمله كما طرحها ، بشكل ضمني ، في كتابي في سيمياء الشعر القديم وتحليل الخطاب الشعري ، وكما أُطرت مفاهيم ذلك وكما أُثيرت تصوراته المبدئية في مقاربة النص ، ومن ذلك المقصدية . وتقترح هذه المقدمة النظرية مفاهيم جديدةً ، خاصة مفاهيم التواصل والتفاعل لتربط ذلك بما سيؤسّسه الفصل الأول من كتاب دينامية النص لأول مرة ، وهو مفهوم نمو النّص الشعري وغيره إنطلاقاً من مبادىء كلية (المقصدية ، التفاعل، التملك ، التوليد ، التحويل ، الزمان والفضاء ، الإنسجام) ومن

مفاهيم نوعية كالأيقونية مثلاً ، أو الرمزية الصّوتية ، على أن ما يوحّد بين كلّ هذه التمفصلات النسقية ، عندما نخضها لمقياس ما ذهبنا إلى اعتباره الإبستمولوجيا الأدبية ، هو الوعي المعرفي المتحكم فيها : " تلك إشارات عابرة إلى بعض المفاهيم الموظفة ، وقد أبرزنا ما هو أساسي ، وأغفلنا كثيراً منها ، لأن القارىء سيدرك ذلك بنفسِه ، ولكن هاجسين اثنين كانا – فيما يخيل إلينا – يشغلاننا عن كلّ تحليل هما : دينامية النص وانسجامه ، وسنعمّقهما في دراسةٍ قادمة خاصة بالاستعارة " (دينامية النص . ص ٤٨) : إنه وعيٌ يقترح ويؤسّس ويميّز بين الكلي والجزئي بقدر ما يميز بين الخاص والعام ويميّز بين القناعة الذاتية والجدوى المنهجية مع إعمال النظر باستمرار والمراجعة في الاقتراح والتأسيس متى دعت الضرورة إلى ذلك ، علماً بأن بعض القناعات اللاّزمة تظلّ قائمة وتضع حداً فاصلاً بين الهدْم والبناء ، من ذلك ما تؤكّده مكاسبُ ومكتسباتُ النّسق على مستوى التصوّرات المركزية ، كالتصوّر " البنيوي " مثلاً : " ولكن ما هي عناصر البنية ؟ لا نجدُ ذكراً لها ، وإنما تُستنتجُ من إلحاح بَتيطو على إطراء الفرضية الموقعية التي تعيَّنُ بمحدّدين : تركيبي يتعلق بعامل ، وموقعي يتعلق بالوضع الفضائي – الزماني " (نفسه . ص ١٦)، " وعلى هذا ، فإن مواقع العناصر والعلائق فيما بينها وتمايزها وتفردها هي ما تعطي للعنصر هُويته ، فالموقع سواء أكان ذهنياً أم فيزيائياً هُو أرض العمليات الدلالية ومنطلقها " (نفسه . نفس الصفحة) .

٥.

في كتاب مجهول البيان (توبقال . البيضاء . ١٩٩٠. ص ١٤٤)

ينتقل الخطاب من مستوى الخطاب النقدي الذاتي إلى مستوى الخطاب الميتانقدي ، ذلك أنه لا يكتفي بتقديم المفاهيم والتصوّرات على غرار الكتب السابقة له ، وإنّما يتجه إلى ممارسة حَفْرياتٍ عُمقية في ذاكرة الموروث النقدي البلاغي عند القدماء من موقع إبستمولوجي صرف في منطوق النماذج المستعارة في التفكير الأدبي . وبذلك يحتل هذا الكتاب موقعاً خاصاً في بناء النسق المعرفي لدى الدكتور محمّد مفتاح ، وإن كان يتفاعل معه من خلال تجاوز التفاعلية ونقدها نظراً لشموليتها وبساطتها (ص ٩)، والميل إلى التفكيكية مع نقدها بدورها ، واستعادة الظاهراتية والدينامية اللّتين تشكلان غِشاءً جوياً تحلّق فيه مجمل إنجازاته وأبحاثه وتآليفه . وهو الأمر الذي يقيم أَوَد شجرة نَسبٍ قوية بين هذا الكتاب وكتاب التلقّي والتأويل . مقاربة نسقية (المركز الثقافي العربي . البيضاء / بيروت . ١٩٩٤ . ص ٢٣٩) كما يعلن عن ذلك في التقديم : " هذا الكتاب تعميق للبحث عن بعض المسائل التي طرحناها في كتاب مجهول البيان " (ص ٧).

إن المشروع الذي يصدر عنه الدكتور محمّد مفتاح مشروع يتجاوز محيط ودائرة التفكير الأدبي ، ويجعلنا نذهبُ بعيداً في تصوّر هذا التفكير على ضوء القضايا والإشكالات التي يطرحُها ويسعى إلى بسط الرأي فيها من موقع التنظير والممارسة دائماً . وإذا كُنّا ، من موقع القراءة التعاقدية ، نبرّر رجحان كفّة الضرورة العلمية التي تدعو دائماً إلى تطوير المفاهيم وتخصيبها ونحتها واستبدالها ، فإننا من موقع القراءة الاستكشافية نجد أنفسنا مدفوعين إلى اعتبار هذا المشروع لبنةً أساسيةً في تصوّر العلاقة بين النظرية والمجتمع ، وبين كل محطات هذا المشروع المتواصلة وأساس القناعات التي تحكمّت في دعوة الباحث إلى تحديث الدراسة الأدبية من خلال تحويل المفاهيم العامة إلى مفاهيم

إجرائية تتسم بالدّقّة والوضوح والملاءمة وضمان التطابق . وهي سمة غالبة جعلته يُلِحّ دائماً في مقدمة كلّ كتاب - محطة ، على الخلفية النظرية التي يستمدّ ويستدعي منها المفاهيم ، بقدر ما يلحّ أيضاً بشكلٍ موازٍ ، على تحديد هذه المفاهيم في حد ذاتها ، مفهوماً بعد آخر ، قبل استعمالها وإخضاعها لمنطق النقد والمساءلة والمقايسة والنّجاعة بحثاً عن الانسجام والاتّساق والتماسك داخل النظرية والخطاب النّقدي المشيَّد على أنقاض طوطولوجيات كُبرى أو صُغرى على السّواء ، وبذلك ينتقلُ النّسق من عموم الشعر ، في الكتاب الأول (١٩٩٢)، إلى الخطاب الشعري ، في الكتاب الثاني (١٩٩٥)، ثم إلى النصّ ، في الكتاب الثالث (١٩٨٧). كما ينتقلُ من المفاهيم العامة بالتدريج إلى التمديد والتخصيص والتطويق أكثر . ونستطيع القول ، ضمن هذه الهَرمية المتصوّرة للنّسق ، أن أهمّ ما يميّز مشروع الباحث الدكتور محمّد مفتاح في هذا الباب ، أي مستوى القراءة التي نقترحها ، هي سمة التفاعلية ، ليس كمفهوم نصّي تحليلي هذه المرة ، وإنما كسمة نقدية وميتانقدية قائمة أصلاً في لغة الخطاب النقدي لديه ، وفي الجهاز المعرفي الثقافي بموازاة ذلك أيضاً : إنه مشروع يحاورُ القديم وينتقده بعين فاحصة ، ويحاور الجديد ويعدّله بنفَسٍ مُعقْلنٍ ، بل يضيف إليهما معاً إشراقات نابعةً من ضرورة تفعيل النّسقِ لخدمة الذات والآخر على السواء . وليس الأمر بجديد في هذا المنحى الأركيولوجي للنسق . إذ نجد علاماته بارزة في أصل المشروع الذي عبّرت عنه أطروحة الخطاب الصّوفي . مقاربة وظيفية (الرشاد . البيضاء . ١٩٩٧ . ٣٢٨) وهي تتجه منذ سنة ١٩٨١ إلى سنّ النّسق . ومن خلال ذلك نحسّ بهذه النزعة التفاعلية النقدية بين مكتسبات المعرفة النقدية العربية الموروثة والمعرفة النقدية الغربية الحديثة والمعاصرة ، ونحسّ بدور النص في بناء " الحقيقة " التاريخية والمجتمعية والعقلية (الذهنية) والإبداعية من

خلال الشعر والنثر وأدب .... والتصوف ، بل بناء الحقيقة السياسية والاقتصادية والايديولوجية أيضاً . وتقودنا سمات النّسق ، في هذا الكتاب المذكور قبل قليل ، إلى تجاوز حدود علم النص ، أو حدود الإبستمولوجيا الأدبية مؤقتاً ، كما سعينا إلى طرحها متصلين ، لإقامة جسر تصوري باتجاه مقومات المرتكز الانثربولوجي في التحليل والتأويل، وفي تصور العلاقة بين المفاهيم والأنظمة أو المنظومات المتحكمة فيها وفي إنتاجها ، ومن ذلك نظام الثقافة . ويتجلّى هذا المرتكز في الكتب الثلاثة المتلاحقة (١٩٩٠ ، ١٩٩٤ ، ١٩٩٦). لكنّنا نعثر على تجلياته وتمثلاته في الكتب الأولى . لنتذكر بالمناسبة ما جاء في سيمياء الشعر القديم : " وهذا الموقفُ المأساوي يذكّر بموقف مأساوي آخر عاشته الأمة الإسلامية وترسّب في لا شعورها الجَمعي عَبر أحقاب مديدة وعَبر ما تناقلته الرواة وقصّه القصاص ، ونعني به موت الرسول "(ص ١٤٢)، ولنتذكر كذلك ما جاء في كتاب تحليل الخطاب الشعري : " كما أنه من المبتذل أن يقال إن الشاعر يمتص نصوص غيره ، أو يحاورها أو يتجاوزها بحسب المقام والمقال ، ولذلك فإنّه يحب موضعة نصّه أو نصوصه مكانياً في خريطة الثقافة التي ينتمي إليها ، وزمانياً في حيّز معين " (ص ١٢٥) . ويضيف قائلاً بعد ذلك مباشرة : " فقصيدة ابن عبدون لشاعر أندلسي سبقتْها قصائد ومقطوعات في الغرض نفسه . تقدمتها حكايات عن الأمم البائدة ، وأخبارٌ تاريخية وعاصرتها وتلتْها كذلك . ولذلك يتعين قراءتها على ضوء ما تقدمها وما عاصرها وما تلاها لتلمّس ضروب الائتلاف والاختلاف " (نفس الصفحة) . أما في كتاب التشابه والإختلاف ، فإننا نقف على خلفية أنثربولوجية واضحة المعالم أكثر تتناول ما أسماه الدكتور محمّد مفتاح " نسقية الثقافة " في إطار " التحليل الثقافي " (ص ٢٤). ويتّضح لمتتبع مشروعه العام ، في هذا الجانب بالذات ، دون

سواه ، أن المرتكز الأنثربولوجي واردٌ باستمرار في مجمل كتُبه وتآليفه المتواشجة ، لكنه لا يظهر بجلاء ، إلاّ عند ممارسة التأويل والقراءة الهرمينوتيكية للخطابات بغض النظر عن طبيعتها وجنسها الأدبي في القراءة هو كتاب الخطاب الصّوفي في تقديرنا الخاص والمرحلي . وهو الكتاب - المشروع في حد ذاته الذي يؤسس كلّ إمكاناته النظرية والتحليلية بالاستناد إلى هذا المرتكز وإلى الإنثربولوجيا الثقافية البنيوية بشكلٍ عام ، ويكفي أن نقفل ، لتأكيد هذا ، عند تصور " الوثيقة " (الفصل ١) و" الخريطة المغربية " (ص ١٢) والتمييز بين " التاريخ الكلّي " و" التاريخ السّردي " (ص ٢٨)، ثم عند تحديد مفاهيم " الزاوية " (ص ٣٦ - ص ٤٢) والتمييز داخله بين " المحرس " و" البرج " و"الناظور " و" الحصن " و" القصر " (ص ٤٥) و" القلعة " إلخ .. (ص ٤١)، دون أن ننسى تحديد مفهوم " الوظيفة " (الفصل ٢) واستخلاص النتائج القائمة على أساس " القراءة ": " يتبين من هذه القائمة أن كثيراً من الرباطات والزوايا كانت قائمة على ساحل البحر ، وهو قيام له مغزاه، من حيث أن البحر يدرّ أرزاقاً كثيرة من تجارة وصيد ونحوهما ، ولكنه يتسبّب في كثير من المشاكل استمدت منها الربط والزوايا المذكورة قوتها . وأهم هذه المشاكل القرصنة التي كانت مسايرة للأعمال التجارية " (ص ٤٧).

٦.

هل نستطيع ، بعد كلّ هذا الذي سعينا إلى الكشف عنه ، أن نتحدث عن قراءة جذولية لمشروع الدكتور محمّد مفتاح ؟

أكيد أنها قراءة واردة ولازمة ، فكلّ كتاب ينتمي إلى شجرة نسب مستقلة نسبياً عندما نضيق الخناق عليه من منظور ومنطوق

نظرية – نظريات النّص . وبقدر ما تنتمي الكتب الثلاثة الأولى ، قبل مجهول البيان إلى البويطيقا والسّيميوطيقا مجتمعتين ، فإنها هي نفسها تؤسس للكتب والتآليف والأبحاث والدراسات اللاّحقة وتتجاوز بناء النّسق إلى بناء النماذج وتقدمها ، بل هدمها وتأسيس أفق تقويضها ، وهذا ما قد تُسعفنا فيه القراءة الجدولية مقترنة بقراءة حفْرية لصيقة بها. ومن شأن اقتران هاتين القراءتين أن يكشف عن النزعة الموضوعية العقلانية التي يتميز بها مشروع الدكتور محمّد مفتاح بعيداً عن المثالية التجريدية أو الواقعية المحنّطة ، كلّ ذلك في اتجاه صياغة مشروع الدكتور محمّد مفتاح بعيداً عن المثالية التجريدية أو الواقعية المحنّطة ، كلّ ذلك في اتجاه صياغة مشروع قراءة استشكالية سواء تعلق الأمرُ بالأدب (الشعر ، النثر ، الخطاب ، النص) أم بالمعرفة والعقل: الأول باعتباره نشاطاً أو فاعلية إنسانية بشرية ، والمعرفة باعتبارها ممارسة وتجربة ، أما العقلُ فهو مُحرك الأنساق . ويقدم هذا المشروع الذي حاولنا الكشف عن بعض آلياته وإبدالاته نموذجاً حيّاً على تفاعل النسق الأدبي والنسق المعرفي والنسق العقلي في بناء النماذج واقتراحها في الدراسة والبحث والتأليف .

* * *

ملامح العالمية الأدبية في عصر الاتصال والعولمة

حسام الخطيب

في كتاب مختصر - على غير العادة - سماه مؤلفه الدكتور محمد غنيمي هلال اسماً غير مختصر هو: " دور الأدب المقارن في توجيه دراسات الأدب العربي المعاصر "، يفرد المؤلف فصلاً خاصاً لما سماه: " عالمية الأدب وأصول التجديد وعوامله"، ويقدم تعريفاً مقترحاً لعالمية الأدب على النحو التالي :

" وعالمية الأدب يراد بها هنا خروج الأدب من نطاق اللغة التي كتب بها إلى أدب أو آداب لغات أخرى ، إما للإفادة منها ، وورود مناهلها ، وإما لإمدادها بما به تغنى وتكمل في نواحيها الفنية وموضوعاتها "[1].

وواضح أن هذا التعريف مقارني احترافي ، وهو مستند إلى تعريفات رواد المقارنة الفرنسية ، ولكنه يثير تساؤلات كثيرة . فكيف مثلاً يخرج أدب أمة من حدودها لكي يفيد من أدب أمة أخرى ويرد مناهلها ؟

على أي حال أوردت هذا التعريف لأشير إلى أن المقصود بعالمية الأدب في العصر الحاضر ليس العالمية المقارنية في تصورات كتاب مثل محمد غنيمي هلال أو فان تييغم أو فرانسوا غويار ، الذين كانوا مشغولين بقضية التأثر والتأثير في الأدب ، وليس أيضاً مفهوم الأدب العالمي Weltliteratur الذي تصوره غوته العظيم بديلاً إنسانياً للآداب القومية والمحلية . ولكن المقصود هو " ارتقاء أدب ما ، كلياً

أو جزئياً ، إلى مستوى الاعتراف العالمي العام بعظمته وفائدته خارج حدود لغته أو منطقته ، والإقبال على ترجمته وتعرفه ودراسته ، بحيث يصبح عاملاً فاعلاً في تشكيل المناخ الأدبي العالمي لمرحلة من المراحل، أو على مدى العصور " .

وأعلن مسؤوليتي الكاملة عن هذا التعريف ، وأقدم بين يديه الإيضاحات التالية :

١ – على مدى عصور التاريخ كان هناك اعتراف بوجود آداب معينة ذات تأثير كالأدب اليوناني والهندي ، وأعمال معينة ذات تأثير مثل الكوميديا الإلهية لدانتي ، وأعمال شكسبير و(ألف ليلة وليلة) وأشعار عمر الخيام ، وذلك بصرف النظر عن قوة التأثير العامة للأدب الذي تنتمي إليه، وهذا هو المقصود بقولنا (كلياً أو جزئياً) في التعريف .

٢ – أسهمت هذه الأعمال ، التي تجاوزت حدود اللغة أو القومية ، في مشروع بناء مناخ أدبي عالمي مشترك ابتداء من العصور الحديثة ، وكانت في الماضي تنضوي تحته مناطق واسعة من العالم وفقاً للتوزيع الحضاري اللغوي ، كالمنطقة الأوروبية والمنطقة العربية والمنطقة الآسيوية وهكذا ، ولكنه لم يكن يتصف بالشمول العالمي الذي نعرفه اليوم .

٣ – على أن خريطة المناخ الأدبي العالمي لم تكتمل إلا في العصر الحديث ، إذ بدا كما لو أن هناك زياً عالمياً خاصاً specific mode منتشراً في مختلف مناطق العالم متعايشاً مع الأزياء المحلية ومصحوباً بمعايير ذوقية مشتركة ، وهو أشبه شيء بموجة أزياء (موضة) السيدات. بل إن مراكز تصديره وإشعاعه هي نفسها المراكز العالمية الكبرى للأزياء : باريس ، لندن ، واشنطن ونيويورك ، موسكو (سابقاً) وطوكيو إلى حد ما .

٤ - لا يستطيع أي أدب أن ينتشر عالمياً إلا من خلال مراكز البث والتصنيع العالمية الكبرى. وهذه العواصم المعدودة وملحقاتها تكاد تتحكم بمصير (الزي الأدبي) تحكماً كاملاً . وإذا كان صحيحاً مثلاً أن معظم موجات المذاهب الأدبية كالرمزية والسريالية انبثقت انبثاقاً طبيعياً من باريس فإنه صحيح أيضاً وبدرجة مساوية ، أن ما نالته من شهرة في العصر الحاضر بعض آداب ، أو أعمال أدبية تنتمي إلى العالم الثالث، إنما تم عن طريق العواصم الكبرى ، ولعل أوضح مثال لذلك رواية أمريكا الجنوبية في السبعينات التي اشتعلت شهرتها فجأة ، بعد أن اقتنعت باريس بها[٢]. ونحن نعرف كيف يزحف كتاب عالميون كبار وفنانون إلى باريس باستمرار ربما لكي يوطدوا شهرتهم أو ليتفاعلوا مع المناخ العالمي ؛ هل نذكر سنغور أم غابرييل غارسيا ماركيز ؟

٥ - تختلط بالعامل الفني عوامل كثيرة سياسية وحضارية واقتصادية وشخصية و إقليمية ، يكون لها تأثيرها في عملية الترشيح للعالمية ، وتلعب الجوائز العالمية الكبرى مثل نوبل للآداب وغونكور وبولتزر (ولينين ولوتس وغيرها سابقاً) دوراً كبيراً في نفخ بالون الشهرة الأدبية للأعمال المرشحة للعالمية . ويبدو جانب كبير من هذه العملية مصنوعاً مدبراً manipulated . وإن كانت التجربة أثبتت أن ما ينفع الناس يبقى وأمّا الزبد فيذهب جفاء . فما أكثر الذين نالوا جائزة نوبل للآداب على مدى السنين ولم يصمدوا لامتحان الزمن واختفوا عن المسرح بالتدريج ، وبصراحة أكثرهم من اليهود الذين نالوا الجوائز إما في ظروف التعاطف الدولي معهم بعد الحرب العالمية الثانية وإما تحت تأثير عجلة الدعاية فوق الأدبية من سياسية وغيرها .

ومع الأسف ، لا يسمح المجال الحالي بالتوسع في الجوانب المختلفة لظاهرة (العالمية) المعاصرة .. ولكن يجب أن يضع المرء في

ذهنه أن العملية ليست آلية ، أي أن العمل المحلي لا يبلغ مرتبة العالمية لمجرد توفر صفات إبداعية فيه ، وأنه يحتاج لأن يدخل في سلسلة من الأقنية النوعية والشروط الذاتية واللغوية والإطارية حتى يتبوأ المكانة التي تؤهله لها إمكاناته الذاتية .

أولاً : مقومات ذاتية

وقد آن الأوان لأن نسأل السؤال الذي لابد منه : ما هي مقومات العالمية ؟ أو ما هي الشروط الداخلية التي تؤهل عملاً ما لأن يكون عالمياً .

أ – الموقف الإنساني هو الأساس .

تقول الفطرة وتدعمها التجربة أن الأساس الأول هو المقياس الموقفي أو المضموني أو الفكري . أي ماذا يقدمه الديوان الشعري أو الرواية أو الكتاب النقدي من فهم لقضية الإنسان سواء في إطار مجتمعه الخاص أم في إطار الكون والمصير . ومهما جرى التركيز على الخواص الجمالية والتألق الفني والإتقان وما أشبه ذلك ، فإن هذه الخواص تبقى شرطاً مسبقاً ، ولا يتطابق موقعها الجوهري في ميزان النقد الأدبي مع موقعها المقصود في ميزان العالمية . ذلك أن المعيار الأساسي للعمل الجيد هو إضاءة جوانب من موقف الإنسان في غمرة الصراع الاجتماعي أو الفردي أو القومي أو الأيديولوجي أو المعرفي ضمن إطار التطلع المتحرق لتوسيع معرفة الذات والآخرين وترقية المقدرة على السيطرة على الأشياء في الكون ... وهذا المقياس متوافر موضوعياً في جميع الأعمال التي استطاعت أن تصل إلى المرتبة العالمية . أي أنه لا يوجد

أي عمل ذي شهرة عالمية إلا ويحمل في ثناياه تفسيراً للكون أو الوجود أو المصير أو المجتمع أو العالم الداخلي للإنسان . وهذا القول ينطبق على سلسلة الروائع الإنسانية World Classics ابتداء من (أوديب) والمسرحيات الإغريقية القديمة ومسرح شكسبير ؛ ومروراً بـ (الكوميديا الإلهية) و(رسالة الغفران) و(رباعيات الخيام) و(قصيدة إلى الريح الغربية) لشلي ؛ وانتقالاً في العصر الحديث إلى أشعار ناظم حكمت وطاغور وبابلو نيرودا وأراغون ولوركا ، وروايات جيمس جويس وتولستوي وإرنست همنغواي ودوستويفسكي وشولوخوف وغابرييل غارسيا ماركيز ونجيب محفوظ .

ب - اللون المحلي ونكهته الخاصة .

مع أن قضية الموقف الإنساني تعد الشرط الأساسي لارتقاء الأدب إلى مستوى العالمية فإنه يجب عدم أخذ هذا الحكم على إطلاقه ، بل يحسن أن ينظر إلى الأمر نظرة شديدة المرونة ، وألا يظن أن تجريد القضية الإنسانية والبعد عن التجربة المحلية يمكن أن يكونا مؤهلاً عالمياً مطلقاً كما يخيل إلى الكثيرين . وينبغي أن نقرر أيضاً أن هناك أعمالاً أدبية باقية لا يرجع سبب بقائها إلى طبيعة الموقف الذي تقترحه من قضية الإنسان ، ولكن إلى ما تتمتع به من نكهة محلية وشخصية قومية أو إقليمية خاصة ، ومقدرة على التعبير عن روح منطقة معطاة من العالم في مرحلة تاريخية معينة . فمثلاً يرجع جانب كبير من سحر الروائع الروسية في القرن التاسع عشر إلى أنها تنبض بالروح الروسية المحلية ... وحافظت على نكهتها الخاصة وبدا كما لو أنها تعالج هذا الموضوع أكثر من غيره . وينطبق هذا الطرح على دوستويفسكي وتولستوي وغوغول . وفي المرحلة الحالية يمكن أن ينطبق هذا التحديد

على أعمال غابرييل غارسيا ماركيز ونجيب محفوظ التي احتفظت دائماً بنكهة التوابل المحلية لتجربة الإنسان في مجتمع محدد (أمريكا الجنوبية، ومصر العربية)، وكلاهما نال وسام العالمية رسمياً من خلال جائزة نوبل للآداب ، مع تنويه باللون المحلي الخاص جداً لتجربتهما الأدبية .

ج – عامل التفرد والابتكار والغرابة .

وبالطبع هناك عوامل أخرى أساسية مثل : التفرد Uniqueness أو الابتكار أو الإدهاش أو الإغراق في صفة خاصة بعينها . فأحياناً يحظى عمل ما بشهرة فائقة بسبب ما فيه من لون نوعي جداً ومميز جداً قد يختلف اختلافاً كبيراً عن روح المنطقة الأجنبية التي يشتهر فيها أو عن المناخ الأدبي السائد عالمياً . ولكن هذا العامل وحده لا يكفي بالطبع وإذا قرن بعوامل أخرى مساعدة فإنه يحظى بفعالية كبرى . وبما أن الشهرة حتى الآن كانت تأتي عن طريق العواصم الغربية فإنه لا ضير من التأكيد أن عنصر (العجب أو الغرابة Exotism) مازال فعالاً في الذهن الغربي بوجه خاص وفي معظم مناطق العالم أيضاً . ومازال القراء الأوروبيون مثلاً يبحثون عن أدب الشرق في تجارب (ألف ليلة وليلة) و(عمر الخيام) أو في كتب الجنس العربية والهندية والشرقية القديمة بوجه عام ، بل هم مصرون على أن تبقى صورة الشرق هي صورة (ألف ليلة وليلة) التي يقرؤونها منذ صغرهم ، ولا يستريحون إذا تغيرت الصورة ، لأنها مصدر إمتاع لهم وتميز .

د – توازن بين الخاص والعام .

ولكن يبقى السؤال قائماً بشأن إمكانية العمل الجيد في التوفيق

بين القطبين اللذين يتنازعان كل إنتاج فني وهما المحلية والإنسانية . أي كيف يستطيع عمل ما أن يكون مخلصاً لمناخه الخاص ولشرطيه الزماني والمكاني وأن يكون قادراً في الوقت نفسه على التجاوب مع التطلعات الإنسانية الكبرى المتجاوزة للشروط الزمانية المكانية (الزمكانية) المتغيرة ؟

يبدو أن المطلوب هو عملية توازن دقيقة جداً بين الخاص والعام، ما يخص مجتمعاً معيناً في فترة معطاة وما يخص الإنسانية بالمعنى المطلق ؛ وكذلك بين المتحول والثابت ، أي بين ما هو طارىء وزمني وبين ما هو جوهري ومتكرر على المدى فيما يتعلق بالحقيقة الإنسانية . وحين ينجح الكاتب في تحقيق هذا التركيز اللطيف الدقيق الذي يصل أحياناً إلى درجة التميز فإنه يكون قد حقق الشرط الأساسي للتجاوب مع محيطه الخاص ومع المحيط الإنساني العام ببقاء العمل الأدبي في موطنه ومن ثم على المستوى العالمي... وهكذا فإن الأشعار والروايات الباقية في العالم - أي ما يسمى عادة بالروائع العالمية - تتمتع بالمقدرة على استثارة القراء المحليين كما تستجيب لأعقد الدوافع الكامنة في أعماق الناس في مختلف أصقاع العالم خارج بلدها الأصلي ، بحيث يرى فيها الإنسان نفسه وتجربته من خلال التلوينات الإقليمية أو الفكرية المختلفة التي قد تخدم في الكشف عن المخبوء ، مثلما تكشف مادة طبية كالباريوم عن تضاريب المعدة عند التصوير .

هـ - الإبداع الفني هو الشرط المسبّق .

حتى الآن جرى الحديث عن العامل الموقفي في بقاء الأدب ، أي عن جوهر التجربة التي يقدمها العمل الأدبي ، ويستطيع المرء أن يزعم

أن هذا الجوهر هو الذي يضمن العظمة والبقاء للعمل الأدبي ، إذا توافر معه الشرط الآخر الذي لابد منه وهو شرط الإتقان الفني . و على نحو ما ذكره ت . س . إليوت :

" إن عظمة الأدب لا يمكن أن تحدد بالمعايير الأدبية وحدها ، مع أننا يجب أن نتذكر أن المعايير الأدبية هي وحدها التي تستطيع أن تقرر ما هو أدب و ما هو غير أدب ".

ومع ذلك إننا مهما تحدثنا عن أهمية الموقف في الأدب فإن ذلك يبقى مشروطاً دائماً بشرط الإتقان أو الإبداع الفني . وهكذا يكون في كل عمل فني عاملان يقرران مصيره هما الموقف والإبداع . وليس من الطبيعي الفصل بين هذين العاملين ، فهما يبدوان في الروائع مثل سبيكة ذهبية مشعة ذات مكون واحد لا مكونين . إنها مزج كيماوي بلغ إتقانه درجة أن تصبح العناصر الداخلة فيه كلاً واحداً منصهراً . ويحسن أن نلاحظ هنا أنه كلما ارتقى العمل الفني أصبح الفصل بين عناصره غير ممكن ؛ وينطبق ذلك بوجه خاص على قضية الشكل والمضمون . ولكن هذا الفصل يبدو أسهل للأعمال الأقل شأناً . وإذاً ، لابد من توافر شرط الإتقان الفني لأي عمل يرشح نفسه للعالمية ، وهذه الحدود المعينة من الإتقان ليست لها مواصفات واضحة متفق عليها ، بمعنى أن الإتقان يمكن أن يتحصل من خلال مراعاة المعايير الفنية سواء من حيث التصميم العام للعمل أم من حيث خصوبة الخيال أم من حيث دقة التعبير وجماله وطاقته الإيحائية أو الموسيقية ... ولكن شهدنا في الأيام الأخيرة أعمالاً تلجأ إلى مخالفة كل المواصفات المتعارف عليها ، ومع ذلك توصف بأنها مبدعة وفنية ، وتحظى بالاعتراف العام لجمهور القراء العالمي .

ويبدو أن هذه الأعمال تلجأ إلى طريقة الصدمة الكهربائية

وتعتمد الإدهاش بديلاً لكل معيار موضوع ، كرواية (بوليسيز) لجيمس جويس ، وتمثيلية (في انتظار غودو) لصامويل بكيت . وذلك أنه لا يوجد تحديد نهائي في عالم الإبداع الأدبي والفني ، *" فبأي شيء بلغت الإفهام فذلك هو البيان في ذلك المجال "* كما قال الجاحظ قبل ثلاثة عشر قرناً . إن قضية الجمال الفني والإتقان كانت دائماً محيرة ووضعت علماء الجمال والنقاد والمنظرين الأدبيين أمام تحدٍ شَمُوس ، ولكنها في العصر الحاضر وبعد تفشّي موجة الحداثة أصبحت مستحيلة المنال تقريباً . والمبدأ العام لسحر التأثير هنا يتألف من مزيج غريب من التوتر والإدهاش والإثارة ، والخروج على المألوف ، والتلاعب بمستويات الوعي ، وتفجير الجملة ، والاستعمال الخاص جداً والتعسفي للكلمة وغير ذلك .

ويجب ألا ننسى أن الحديث هنا يتناول شرط الإتقان الفني في إطار مسألة (العالمية) ، وهذا بالطبع يزيد الطين بلة لأن التحديد الفني هنا لا ينحصر بذوق منطقة معينة من العالم وتقاليدها المتراكمة ، بل هو أشبه بحقل مفتوح لمختلف ألوان التجارب الإبداعية . وحسب المرء أن يؤكد بهذا الصدد ضرورة توفر شرط الإتقان الفني بوصفه شرطاً لازباً لا غنى عنه في عملية الترشيح للعالمية ، وأن مفهوم هذا الشرط مرن جداً ومتراوح ومطاط ومستعصٍ على التحديد القاطع .

ثانياً : مقومات لغوية

وإلى جانب المقاييس الأدبية هناك المقاييس اللغوية النوعية ، ولسنا نتحدث عن الاستعمال اللغوي في الأدب الذي هو جزء من عملية الإبداع المشار إليها سابقاً ، ولكن الحديث يدور هنا حول (جنسية اللغة)

التي يكتب بها الأدب . فحظوظ اللغات من العالمية تختلف من لغة لأخرى اختلافاً شديداً ، كما أن الظروف العالمية لكل لغة تختلف حسب تقلبات المناخ العالمي السياسي والاقتصادي ، والحضاري بوجه عام . ولعل تراجع حظوظ اللغة الروسية في تسعينات القرن العشرين أكبر دليل على هذا الاختلاف . ولكن من الواضح جداً أن الأعمال المكتوبة باللغات الحية هي التي تتمتع بفرص أكبر للعالمية ، وذلك على النحو التالي :

أ – كلما كانت اللغات الحية ذات الطابع العالمي مثل الإنكليزية والفرنسية والإسبانية والروسية والألمانية أقوى امتداداً خارج حدود الدول التي تتكلمها ، فإن آدابها تتمتع – بنسبة قوة هذا الامتداد – بفرص انتشار على المستوى العالمي . وبالطبع تتصدر اللغة الإنكليزية هذه القائمة ، وتأتي بعدها بمسافة كبيرة لغات أوروبة الغربية الأخرى ، وإن كانت اللغة الفرنسية قد ميزت نفسها دائماً بالمقدرة على الانتشار الأوسع في المجالات الثقافية عامة والأدبية والفنية بوجه خاص . ومازالت الفرنسية حتى اليوم (أواخر القرن العشرين) مصدر إشعاع قوي للمذاهب الأدبية والفنية والدراسات النقدية واللغوية الحديثة .

ب – كلما كانت هذه اللغات الحية ذات انتشار واسع أصلاً في مناطقها الخاصة فإن آدابها تحظى بفرص أفضل للإشعاع العالمي ، وأبرز مثال على ذلك انتشار آداب اللغة الإسبانية في العالم المعاصر . ولكن هذا العامل وحده لا يكفي ، فمن المعروف مثلاً أن الصينية هي أكثر لغات العالم انتشاراً من ناحية عدد الناطقين بها ، ولكن هذا العامل يحتاج إلى دعم من عوامل أخرى ، مثلما كان الشأن مثلاً بالنسبة للروسية قبل التسعينات ، حتى كانت عجلة الإعلام السياسي والثقافي السوفياتية تدعم اللغة الروسية وتفرضها عالمياً . ومع تقلص نفوذ هذه العجلة تقلصت فرص العالمية للمادة الأدبية المكتوبة بالروسية ، كما هو ملاحظ في العقد الأخير من القرن العشرين .

ج - كلما كانت هذه اللغات ، مثل الإنكليزية والفرنسية ، متسعة الصدر للإبداعات التي ترفدها من أفراد متميزين ينتمون لشعوب وأعراق متعددة كانت فرص إشعاعها العالمي أقوى ؛ ربما لأن هذا الانفتاح يوسع مدرج انتقاء الأعمال الجيدة من جهة ويقوي ، من جهة أخرى ، الجوهر الإنساني للعمل الأدبي . إذ يتسع صدر هذه اللغات لكل وافد ذي موهبة ، وتفتح له الأبواب وتوضع وسائط النشر تحت تصرفه حين يثبت جدارته، حتى لو كانت مادته ماسة بجوانب من معتقدات أهل هذه اللغات أو عاداتهم أو تقاليدهم ، فهم لا يحاسبون الكتّاب على الحرف والرأي ، كما تفعل بلدان كثيرة تقوم ثقافتها على مواقف ... التحريم أو مناهضة النقد . وهذه ميزة للعواصم العالمية (الكوزموبوليتانية) مثل باريس ولندن . ويلاحظ أن اللغة الإنكليزية تجاوزت في العقود الأخيرة من القرن العشرين كل حد ، وتضافر عامل الامتصاص الأدبي للمواهب العالمية مع منظومة عوامل الامتصاص الأخرى أو الشفط الدماغي brain deain ، بحيث أصبحت الثقافة المحلية في بلدان اللغة الإنكليزية بجوانبها المختلفة (الفكرية والعلمية والصناعية) مهيأة لتقبل أية موهبة أجنبية وتمثلها في العجلة المحلية . وهذه ظاهرة من ظواهر العولمة ، مع العلم أن العلاقة بين الأدب والعولمة الثقافية واللغوية معرضة لتغيرات كثيرة في العقود القليلة القادمة .

د - يضاف إلى كل ما تقدم أن المؤسسة الثقافية في أكبر البلدان الناطقة باللغات الحية ترصد الموازنات وتضع الخطط لنشر هذه اللغات وثقافاتها وإبداعاتها ، وترجمتها ، ووضعها في بؤرة اهتمام الإعلام الثقافي والمنظمات الدولية . وقد أصبحت لدى بعض هذه البلدان مثل بريطانيا وفرنسا والولايات المتحدة خبرة فعالة في هذه المجالات ، كما تحول نشر اللغتين الإنكليزية والفرنسية إلى تجارة Business رابحة .

ويتبع ذلك طبعاً أن كل ما يكتبه الآخرون من غير الناطقين بها يلقى فرصاً عالمية ممتازة من خلال الترجمة والبث الثقافي . ويمكن هنا أن نشير إلى الجهود التي تبذلها اليابان عبر (مؤسسة اليابان Japan Foundation) لنشر أدبها وثقافتها . ولحديث اللغات جوانب أخرى كثيرة لا يتسع لها المجال الحالي .

ثالثاً مقومات إطارية

مقاييس أخرى ولا مقاييس

على أنه لا ينبغي الاعتقاد إطلاقاً بأن كل عمل فني جيد يحمل خواص الموقف الإنساني يستطيع بالضرورة أن يرقى إلى دائرة العالمية، إن المسألة ليست مفتوحة هكذا ، ولا هي آلية ، وما أكثر ما في السجن من مظلومين كما يقولون . إن مبدأ العالمية خاضع لنسبة كبيرة من الحظ والمصادفة وليست الأعمال ذات الشهرة العالمية هي بالضرورة أفضل ما أنتجه الجنس البشري من إبداع . وإلى جانب المصادفة هناك مقاييس أخرى دنيوية أو فوق أدبية :

١ - فهناك المقياس السياسي - الحضاري . أي مقياس قوة الأمة التي ينتمي إليها الأدب المرشح للعالمية لا في المجال السياسي والعسكري فحسب بل - وأهم من ذلك - في مجال الإشعاع الحضاري . ويؤثر هذا المقياس تأثيراً شديداً في طبيعة الفرص المتاحة لبقاء العمل الفني على المستوى الإنساني .

فمثلاً بلوغ عمل فرنسي أو أمريكي أو ياباني أو روسي مستوى العالمية أسهل كثير من بلوغ عمل عربي أو باكستاني أو كوري . ولكن

يجب أن لا ننسى أيضاً أن زحمة التنافس في البلدان المتقدمة تجعل شق الطريق إلى الشهرة على المستوى القومي عملية صعبة دونما خرط القتاد وتجعل آلية الانتقاء معقدة ؛ ولكن بعد أن تفتح الطريق المحلية إلى العمل المبدع تصبح فرص الدخول في التنافس العالمي مذللة ، على حين أن المجال في البلدان النامية مفتوح نسبياً لأن ميادين الإبداع غير مستغلة وغير مشبعة ، ولكن طبعاً تبقى آلية انتقاء الأفضل فيها غير منضبطة بمعايير مطردة وغير قائمة على مبدأ تكافؤ الفرص[٣].

والحقيقة أن هناك مسائل كثيرة تتدخل في فرص العالمية ... ويبقى صحيحاً ما ذكرناه سابقاً من أن العواصم الكوزموبوليتانية الكبرى تفرض أذواقها واختياراتها على العالم وتخلق نوعاً من المناخ العالمي للثقافة لا تقتصر مكوناته على النواحي الأدبية والفنية إنما تختلط فيه مسائل حضارية وسياسية ومصالح متباينة . ولعل أكثر مثال على ذلك ما كان يثيره الغرب قبل انهيار الاتحاد السوفياتي من دوي حول الكتّاب السوفيات المنشقين مثل باسترناك ونابوكوف وسولجنستين ، وما كانت تقدمه الكتلة الاشتراكية من دعم إعلامي للأدباء الثوريين والمكافحين ضد الاستعمار ، سواء من أبناء بلادها أم من أبناء العالم الثالث . فالشعر النضالي الفلسطيني مثلاً خطا الخطوة الأولى المؤهلة للعالمية من خلال قنوات البث الثقافي في موسكو وعواصم أوروبا الشرقية ثم خطا الخطوة الثانية من خلال التعاطف العالمي الشامل مع القضية الفلسطينية. وتعود شهرة الشاعرين الآسيويين ناظم حكمت وفايز أحمد فايز ، والكاتب الإفريقي الجنوبي ألكس لاغوما إلى هذه القنوات نفسها .

٢ - ثم إن هناك وسائل اتصال ثقافي محددة تشكل الأقنية الطبيعية لبلوغ العالمية ، ويا ويح الأمة التي لا تملك هذه الوسائل . ولكن ، مرة أخرى ، يحسن الاطمئنان إلى أن كثيراً من الأعمال التي

أثيرت حولها ضجة مصطنعة لم تصمد لامتحان البقاء العالمي وسرعان ما طرحت في أقبية النسيان ، كما أن الساحة العالمية شهدت حالات كثيرة أعطيت فيها فرصة جديدة لأعمال تعرضت لغمط حقها في الماضي... ويبقى المجال دائماً مفتوحاً لتغيرات الأذواق والظروف ولشطارة الشاطرين . على أن ظاهرة تزايد عجلة الإعلام الثقافي عن طريق الشبكات الفضائية وتفجر الثورة الاتصالية المعلوماتية عند نهاية القرن العشرين بدأت تهيّء مناخاً عالمياً ثقافياً وأدبياً موازياً نسبياً لامتدادات العولمة ، وربما خاضعاً لاحتكاراتها الكبرى . على أن دراسة وسائل الاتصال الثقافي في علاقتها بمسألة العالمية في الأدب ، ولاسيما بعد التطورات الاتصالية المذهلة في أواخر القرن العشرين ، تحتاج إلى جهد بحثي مستقل ومتابعة مسحية . إلا أنه ما من شك في أن حظوظ انتشار الأدب عالميا من الزاوية الكمية آخذة بالتضاعف بفضل عوامل مثل : تكنولوجيا المعلومات ، والقنوات الفضائية ، والفيض الحر للمعلومات (إنترنت) ، والإخراج المرفل hypermedia ، والمعاجم الالكترونية (نسبياً) ، وكذلك تجاوز الحدود في مفهومات العولمة الحديثة.

أما من الناحية النوعية والجوهرية والجمالية فيبدو أن تأثير الثورة الاتصالية ومناخ العولمة في قوانين العالمية ومقوماتها مازال غير واضح حتى الآن ، ويمكن أن يكون ذا حدين ، وتحتاج التجربة إلى بعض الوقت حتى تختمر ، وربما كان العقد الأول من القرن الحادي والعشرين قميناً بجلاء المؤشرات المناسبة .

الهوامش

١ - د . محمد غنيمي هلال : دور الأدب المقارن في توجيه دراسات الأدب العربي المعاصر، القاهرة ، معهد الدراسات العربية العالية ، ١٩٦٢ .

٢ - مع الأسف هذا هو الواقع القائم وإن تطور الثورة الاتصالية سوف يقوي هذا الواقع. ومادامت هناك مناداة بنظام اقتصادي عالمي جديد فحبذا لو ننادي بنظام أدبي عالمي جديد قائم على شيء من الانصاف لأدب القارات النامية .

٣ - وبالطبع ينبغي أن نأخذ هذه الأحكام بالمفهوم الأدبي المرن ولاسيما من ناحية وجود فروق كثيرة فردية بين بلد وآخر، فمثلاً في بعض البلاد العربية يوجد تشجيع مالي ونشري للمواهب الناشئة قد يفوق ما هو موجود في بلدان متقدمة كثيرة ، وقد لوحظ هذا التشجيع بوجه خاص خلال العقدين الأخيرين من القرن العشرين في منطقة الخليج العربي .

* * *

في تعريف اللامعقول [1]

- تزافتان تودوروف -

ترجمة - نجوى الرياحي القسنطيني

تعريف أول للاّمعقول - رأي القدماء - اللاّمعقول حسب المخطوطة التي عثر عليها في سرقسطة Sargosse - تعريف ثان للاّمعقول أشدّ وضوحاً وأكثر دقّة - تعريفات أخرى مستبعدة - نموذج فريد من اللاّمعقول هو كتاب " أوريليا " Aurélia لنرفال (Nerval)[2]

* * *

يعيش ألفار (Alvar) الشخصية الرئيسيّة في كتاب كازوت (Cazotte) الموسوم بـ " الشيطان العاشق " Le Diable Amoureux[3] منذ أشهر مع كائن من جنس الإناس يعتقد أنه روح شريرة هي الشيطان أو أحد توابعه . والكيفية التي ظهر بها هذا الكائن تدلّ بوضوح على أنّه ممثّل للعالم الآخر . ولكن يبدو أن تصرفاته البشرية بنوع خاص ، (والأنثوية بصفة أخص) ، والإصابات الحقيقية التي يتلقاها تثبت على العكس من ذلك ، أنّ الأمر يتعلق ببساطة بإمرأة ، بإمرأة تحبّ ، وحين يسأل ألفار (Alvar) بيوندتا (Biondetta) من أين قدمت تجيب " أنا في الأصل سِلْفَة[4] وواحدة من أكثرهنّ رفعة ..." (ص ١٩٨)[5]. ولكن ، هل توجد السِّلْفيَّات ؟. ويواصل ألفار " إنّي لم أتبين شيئاً مما سمعت . ولكن أي شيء في مغامرتي كان قابلاً للإدراك ؟ وكنت أقول في نفسي يبدو لي كلّ هذا حلماً . ولكن هل حياة البشر مخالفة لذلك ؟ كلّ ما في الأمر أنّني أحلم بطريقة خارقة للعادة أكثر من غيري (...) أين يكون الممكن ؟ وأين يكون المستحيل ؟ (ص ٢٠٠ - ٢٠١)[6].

على هذا النحو يتحير ألفار ويتساءل (والقارىء معه) إن كان ما يحدث له حقيقياً وما يحيط به واقعاً بالفعل (وإذن فللسِلْفِيَّات وجود) أو أنّ الأمر يتعلق ببساطة بوهم يتخذ هنا هيئة الحلم .

وينتهي ألفار بعد ذلك إلى فَصْلِ هذه المرأة عينها التي قد تكون الشّيطان . وفزعاً من هذه الفكرة ، يتساءل [ألفار] مجدّداً " ترى هل نمت؟ هل لي من السّعادة حظّ لا يكون معه كلّ ما جرى سوى حلم ؟ " (ص ٢٧٤)[٧]. وسترى أمّه الرأي نفسه . تقول " لقد حلمت بهذه الضّيعة وبكلّ سكّانها " (ص ٢٨١)[٨]. ويظلّ الغموض على حاله إلى نهاية المغامرة : واقع أم حلم ؟ حقيقة أم خيال ؟

ونجد أنفسنا على هذا النّحو في صميم [مسألة] اللاّمعقول . ففي عالم هو عالمنا بالفعل . هذا الذي نعرفه دون شياطين ولا سِلْفيّات ولا هامات ، يجد حادث لا يمكن أن يفسّر بقوانين هذا العالم المألوف ذاته . ولابدّ للذي يعاين الحدث أن يختار أحد الحلّين الممكنين . فإمّا أن الأمر يتعلق بوهم من أوهام الحواس وبنتاج المخيّلة وتظلّ عندها قوانين العالم على حالها ، وإما أنّ الحدث قد جدّ فعلاً فهو جزء متمّم للواقع إلاّ أنّ هذا الواقع محكوم عندئذ بقوانين لا نعرفها نحن . فإمّا أنّ الشيطان وهم وكائن خياليّ ، وإمّا أنّه يوجد بالفعل تماماً مثل الكائنات الحيّة الأخرى مع مراعاة أنّنا نادراً ما نلتقي به .

يشغل اللاّمعقول زمن هذا التردّد . وما أنْ نختارَ هذا الجواب أو ذاك ، حتى نحيد عن اللاّمعقول لنلج جنساً [أدبياً] مجاوراً هو الغريب أو العجيب فاللاّمعقول هو التردّد الذي يشعر به كائن لا يعرف سوى النّواميس الطبيعيّة تجاه حدث فوطبيعي " فوق – الطبيعي " في ظاهره . فمفهوم اللاّمعقول يتحدّد إذن بالقياس إلى مفهومي الواقعيّ والخياليّ .

وهذان الأخيران جديران بأكثر من مجرّد الإشارة إليهما ولكنّنا نؤجّل البحث فيهما إلى الفصل الأخير من هذه الدراسة .

هل نعتبر مثل هذا التّعريف طريفاً على الأقلّ ؟ يمكننا أن نجده منذ القرن التّاسع عشر وإن مصوغاً صياغة مختلفة . عند الفيلسوف والمتصوّف الرّوسي فلاديمير سُلفيوف (Vladimir Soloviov) أوّلاً . يقول " إنّنا نحتفظ دائماً في صلب اللاّمعقول الحق بإمكانية خارجيّة وشكليّة لتفسير الظّواهر تفسيراً بسيطاً . ولكن في نفس الوقت ، يفتقد هذا التّفسير افتقاداً كاملاً كلّ ما يرجع [قيامه] من الدّاخل (ذكره توماشفسكي Tomachevski ص ٢٨٨)[٩]. فثمّة ظاهرة غريبة يمكن تفسيرها بطريقتين : بفئة من العلل الطبيعيّة وأخرى الفوطبيعيّة وإمكانيّة التردّد بين الاثنتين هي التي تولّد أثر اللاّمعقول .

وبعد بضع سنوات ردّد منتاق رودس جامس (Montague Rohdes James) وهو كاتب إنجليزي مختصّ بحكايات الأشباح نفس العبارات تقريباً . يقول " من الضروريّ أحياناً أن يكون لنا مخرج ننفذ منه إلى تفسير طبيعيّ . لكن لابدّ لي أن أضيف : ليكن هذا المخرج على جانب من الضّيق حتّى لا نستطيع استخدامه " (ص ٦)[١٠]. وها نحن من جديد أمام حلّين ممكنين وهذا أيضاً مثال ألماني وأكثر حداثة . تقول ألجار ايمان (Olga Reimann) : " يشعر البطل باستمرار وبوضوح بالتناقض بين العالمين ، عالم الواقع وعالم اللامعقول وهو ذاته حائر أمام الأشياء الخارقة التي تحيط به "[١١] وبإمكاننا أن نطيل هذه القائمة إلى ما لا نهاية له . مع ذلك نلاحظ فارقاً بين التعريفين الأولين والتعريف الثالث . فللقارىء هناك أن يتردّد بين الإمكانيتين الإثنتين وللشخصية هنا [أن تفعل ذلك] وسنعود إلى ذلك قريباً .

ولابدّ أن نلاحظ كذلك أنّ تعريفات اللاّمعقول التي نجدها في كتابات حديثة [نشرت] في فرنسا إن لم تكن مماثلة لتعريفنا ، فإنّها لا تناقضه أيضاً . وسنقف دون أن نبالغ في ذلك ، على بعض الأمثلة المقتبسة من النّصوص " التأسيسيّة ". كتب كاستاس (Castex) في كتابه " الحكاية اللاّمعقولة في فرنسا " "Le Conte fantastique en France " يتميّز اللاّمعقول بتدخّل عنيف لما هو غريب في نطاق الحياة الواقعية ". (ص ٨)[١٢].

ويقول لوي فاكس (Louis Vax) في كتابه " الفنّ والأدب اللاّمعقولان " L`Art et la littérature fantastiques ترغب القصّة اللاّمعقولة ... في أن تقدّم لنا نحن ساكني هذا العالم الواقعيّ حيث نقيم ، أناساً مثلنا يوضعون فجأة في حضرة ما يتعذّر تفسيره " (ص ٥)[١٣]. ويقول روجي كايوا (Roger Calliois) في مؤلفه " في صميم اللاّمعقول " Au Cœur du fantastique " اللاّمعقول كلّه تصدّع في النّظام المعترف به وبروز مفاجىء لما هو غير مقبول ضمن الشّرعية اليوميّة الثابتة " ص ١٦١)[١٤].ومن البيّن أن هذه التعريفات الثلاثة يكرّر بعضها بعضاً عن قصد أو عن غير قصد . فثمّة في كلّ مرّة " الغريب " و" ما لا يُفَسَّر " و" ما لا يُقْبَلُ " الذي يندسّ في " الحياة الواقعيّة " أو في " عالم الواقع " أو كذلك في " الشّرعية اليوميّة الثّابتة ".

وهذه التعريفات موجودة إجمالاً في التّعريف الذي اقترحه المؤلفون الأوائل الذين سبق أن ذكرنا . وهي تعريفات سبق أن قضت بوجود فئتين من الأحداث [الأحداث] التي تنتمي إلى العالم الطّبيعيّ و[الأحداث] التي تنتمي إلى العالم الفوطبيعيّ . إلاّ أنّ التّعريف [الذي اقترحه] سلفيوف (Soloviov) وجايمس (James) وغيرهما ...، أشار

علاوة على ذلك إلى إمكانيّة تقديم تفسيرين للحدث الفوطبيعيّ وبالتّالي إلى مسألة اضطرار بعضهم إلى الاختيار بينهما . فقد كان [التّعريف] بناء على ذلك أكثر إيحاء وثراء . و[التعريف] الذي قدّمناه نحن ، قد اشتقّ منه ، وهو بالإضافة إلى ذلك يلحّ على الطّبيعة التمييزية للامعقول (باعتباره حدّاً فاصلاً بين الغريب والعجيب) عوض أن يجعل منه جوهراً (مثلما فعل كاستاكس (Castex) وكايوا (Caullois) وغيرهما) .

ويحق لنا القول بصفة أعم أن جنساً [أدبيّاً] يتحدّد دائماً بالقياس إلى الأجناس المجاورة له .

ولكنّ التعريف مازال يفتقد الوضوح ، فعلينا أن نتقدّم أكثر من أسلافنا في هذا الصّدد .

لقد سبق أن لاحظنا أنّه لم يذكر بوضوح إن كان للقارىء أن يتردّد أو للشخصيّة ولا ما هي الفوارق بين تردّد وآخر . فكتاب " الشيطان العاشق " Le Diable amoureux "[15] يقدّم مادّة أهزل من أن تحلّل تحليلاً أعمق . فالتردّد والشّك لا يشغلاننا إلاّ هنيهةً . لذلك سنعتمد كتاباً آخر بعد ذلك بحوالي عشرين سنة سيخوّل لنا طرح مزيد من الأسئلة . وهو كتاب يفتتح عن جدارة عهد القصّة اللاّمعقولة ، إنه المخطوطة التي عثر عليها في سرقسطة لجان بوتوكي (Jan Potocki)[16] .

تسرد علينا في بادىء الأمر سلسلة من الأحداث لا يتعارض أيّ واحد منها معزولاً مع قوانين الطبيعة تماماً مثلما درّبتنا التجربة على معرفتها . ولكنّ تراكمها في ذاته يثير إشكالاً .

يقطع ألفونس فان وردن (Alphonse Van Worden) بطل الكتاب والرّاوي فيه ، جبال سيارا مورنا (Sierra Morena). وفجأة يختفي

خادمه موشيتو (Moschito) . وبعد ذلك بسويعات يختفي خادمه لوباز (Lopaz) كذلك . يؤكد سكّان البلد أنّ المنطقة تسكنها الأرواح ، تسكنها روحا قاطِعيْ طريقٍ شُنِقَا منذ عهد قريب .

يصل ألفونس إلى فندق مهجور فيتهيّأ للنوم ولكن حين تعلن الساعة عن منتصف اللّيل ، تدخل غرفته " زنجيّة جميلة نصف عارية حاملة في كلّ يد مشعلاً " (ص ٥٦)[١٧] فتدعوه إلى أن يتبعها . وتقوده إلى قاعة تحت الأرض حيث تستقبله أختان شابّتان جميلتان عليهما ثياب شفافة فتقدّمان له الطّعام والشّراب . فتعتري ألفونس أحاسيس غريبة وتتولّد في ذهنه الحيرة . يقول " ما عدت أعرف إن كنتُ صُحبة نساء أو صحبة شيطانات ماكرات تضاجع الرّجال خلال نومهم " (ص ٥٨)[١٨]. ثم إنّهما ترويان له بعد ذلك وقائع حياتيهما وتُبَيِّنَان أنّهما ابنتا عمّه شخصيّاً. ولكن مع صيحة الدّيك الأولى ، تقطع الرواية ويتذكّر ألفونس أنّه ليس للأشباح سلطة إلاّ ابتداء من منتصف اللّيل حتّى أول صيحة للدّيك كما هو معلوم " (ص ٥٥)[١٩].

إنّ هذا كلّه بطبيعة الحال لا يشذّ تماماً عن قوانين الطبيعة كما نعرفها وغاية ما يمكن قوله أنّها أحداث غريبة ومصادفات مخالفة للمألوف . أما الخطوة التّالية ، فهي حاسمة إذ يجدّ حدث ما عاد في إمكان العقل أن يفسّره . فهذا ألفونس يستلقي في السّرير فتلتحق به الأختان (أو لعلّه يحلم بذلك لا غير). ولكنّ الشّيء المؤكّد أنّه لم يعد موجوداً في السّرير ولم يعد موجوداً في قاعة تحت الأرض حين استيقظ يقول " لقد أبصرت السّماء وأدركت أنّي كنت في الهواء الطّلق (...) كنت ممدّداً تحت مشنقة لوس هارمنوس (Los Hermanos) وجثّتا الأخوين زوتو (Zoto) لم تكونا معلّقتين بالمرّة بل كانتا ممدّدتين إلى جانبي " (ص

٦٨)[٢٠]. هذا إذن حدث فَوْطبيعيّ أوّل . فقد تحوّلت فتاتـان جميلتـان إلـى جثّتين متعفّنتين .

وألفونس رغم ذلك لم يقتنع بعدُ بوجود القوى الفوطبيعيّة وهـو ما كان سيزيل كلّ تردّد (وينهي اللامعقول) .

يبحث ألفونـس مسـاء عن مكـان يقيم فيـه فيبلـغ كوخـاً يسكنه ناسك. وهناك يلتقي شخصاً مسّه الشيطان هو باشيكو (Pasheco) الـذي يروي قصّته إلا أنّها مشابهة لقصّة ألفونس مشابهة مريبـة . فقد قضّـى باشيكو ليلة في الفندق ذاته ونزل إلى قاعة تحت الأرض وأمضـى اللّيل في سرير مـع أختين . وفـي الغد صباحاً استفاق تحت المشنقة بيـن جثّتين. وقد جعلت هذه المشابهة ألفونس حذراً . لذلك وضّح للنّاسك فيما بعد أنّه لا يعتقد في الأرواح وفسّر تفسيراً طبيعيـاً مصـائب باشيكو وأوّلَ التأويل نفسه مغامراته الشّخصية قائلاً " ما كنت أشكّ في أنّ ابنتَيْ عمّـي كانتا امرأتين من لحم ودم . فقد نبّهني إلى ذلك إحساس لا أعرف كنهـه كان أشدّ تأثيراً من كلّ ما روي لي عن قدرة الشّياطين . أما عن الحيلـة التّي احتيل بها عليّ لوضعي تحت المشنقة فقد اغتضت منهـا كثيراً (ص ٩٨ - ٩٩)[٢١].

فليكن مـا قلتـه صحيحـاً . ولكن أحداثـاً جديدة ستؤجّج شـكوك ألفونـس فهـو سيلتقي ابنتـي عمّـه مـن جديـد فـي مغـارة . وذات مسـاء تجيئانه حتّى سريره وقد أظهرتا استعداداً لخلع حزامَيْ عِفّتهما ولكن ليتمّ ذلك يجـب أن يتجـرّد ألفونـس نفسـه مـن ودعـة دينيـة يحتفـظ بهـا حـول رقبته. وتضع بدلها إحـدى الأختين خصلـة مـن شـعرها . ومـا إن هـدأت فـورات الحبّ الأولـى حتّـى سمعت الدقّـة الأولـى المعلنـة عـن منتصـف اللّيل... فدخل إلى الغرفة رجل أطْرد الأختيـن وهـدّد ألفونـس بـالموت ثـمّ

اضطرّه بعد ذلك إلى تناول مشروب . وفي الغد صباحاً ، استيقظ ألفونس مثلما نتصوّر تماماً تحت المشنقة بجانب الجثث . ولم تعد حول رقبته خصلة الشعر بل حبل المشنقة .

وحين مرّ ألفونس ثانية بالفندق الذي قصده في اللّيلة الأولى اكتشف فجأة بين فتحات الأرضيّة الخشبيّة الودعة التي كانت قد سلبت منه في المغارة . يقول " لم أعد أدرك ما كنت أفعل ... فرحت أتخيّل أنّني لم أخرج حقيقة من هذه الحانة البائسة وأنّ الناسك والمحقّق [يذكر لاحقاً] والأخوة زوتو كانوا كلّهم أشباحاً هيّأتها افتتانات سحريّة (ص ١٤٢ – ١٤٣)[٢٢].

وحتى تُرجّح الأمور أكثر ، فإنّه [ألفونس] يجتمع بباشيكو الذي كان قد التقاه أثناء مغامرته اللّيليّة الأخيرة . والذي يقدّم له تفسيراً للحدث مغايراً تماماً . وهو " أنّ الفتاتين الشابتين بعد أن داعبتاه بعض المداعبة نزعتا من رقبته ودعة دينيّة كانت حولها . ومنذ تلك اللّحظة ، فقدتا جمالهما في نظري وتبيّنت أنّهما مشنوقا وادي لوس هارمانوس (Los Hermanos) . ولكنّ الفارس الشاب إذ ظلّ يعتبرهما شخصيّتين مليحتين ، فقد أغدق عليهما من النّعوت ألطفها . عندئذ نزع أحد المشنوقين الحبل الذي كان حول رقبته ووضعه حول رقبة الفارس الذي عبّر له عن عرفانه بمداعبات أخرى . وفي النّهاية أسدلا السّتار فلم أعرف إذن ماذا فعلا ولكن أظنّ أنّهما أتيا فاحشة منكرة " (ص ١٤٥)[٢٣].

ماذا نصدّق ؟. فألفونس يعلم جيّداً أنّه قضّ اللّيلة مع امرأتين ولهتين . ولكن ما سرّ يقظته تحت المشنقة ، والحبل الذي حول رقبته ، والودعة الدينيّة في الفندق . وحكاية باشيكو ؟ إنّها ذروة الشكّ والتردّد.

وقد زادها شدّة اقتراح أناس آخرين على ألفونس تفسيراً فوْطبيعياً للمغامرات . وعلى هذا النحو فإنّ المحقّق الذي سيحجز في وقت ما ألفونس ويهدّده بالتعذيب ، يسأله " هل تعرف أميرتين من تونس ؟ أو بالأحرى ساحرتين دنيئتين مصّاصتي دماء حقيرتين وشيطانتين ماكرتين ؟ " (ص ١٠٠)[٢٤].

وستخبره بعد ذلك رابيكا (Rabecca) مضيّفة ألفونس قائلة " نحن نعلم أنّهما شيطانتان من جنس الإناث وأنّ اسميهما أمينة وزبيدة " (ص ١٥٩)[٢٥].

وأحسّ ألفونس مرّة أخرى وقد خلا إلى نفسه بضعة أيّام أنّه استرجع قواه العقليّة فهو يودّ أن يجد تفسيراً " واقعياً " للأحداث . يقول " وعندئذ تذكّرت بضع كلمات تفوّه بها عن غير قصد دون إيمانويل دي سا (Don Emmanuel De Sa) حاكم هذه المدينة ، جعلتني أعتقد أنّه لم يكن جاهلاً تماماً بوجود الجُوملاز (Gomelez) الغامض . فهو الذي كان أمدّني بخادمي الاثنين لوباز وموشيتو . وأدركت أنهما قد فارقاني عند مدخل لوس هارمانوس المشؤوم بأمر منه . وإنّ ابنتيْ عمّي وربيكا ذاتها كثيراً ما افهمنني أنّه يراد اختباري . فربّما قُدِّمَ لي في محطة الإستراحة شراب لتنويمي فلم يعد بعد ذلك شيء أسهل من نقلي أثناء نومي إلى المشنقة المشؤومة . وقد يكون باشيكو فَقَدَ عينه بسبب أي حادث آخر لا صلة له بعلاقته الغرامية مع المشنوقين . وقد تكون قصّته المرعبة خرافة . ولا شكّ أنّ الناسك الذي سعى دائماً إلى اكتشاف سرّي كان عوناً لجوملاز أراد أن يختبر قدرتي على الكتمان . وأخيراً ، لعلّ ربيكا وأخاها زوتو (Zoto) وزعيم الغجر . لعلّ كل هؤلاء النّاس قد اتفقوا على اختبار شجاعتي " (ص ٢٢٧). ولذلك السّبب لم تحسم المسألة لأنّ أحداثاً ليست ذا بال ستستدرج ألفونس إلى الحلّ الفوْطبيعي من جديد .

فهو يبصر عبر النافذة امرأتين يتصوّر أنّهما الأختان المعروفتان . ولكنّه حين يقترب منهما يكتشف وجوهاً لا يعرفها . ويقرأ بعد ذلك قصّة من قصص الشّيطان تشبه كثيراً قصّته إلى درجة أعترف معها " أن الأمر يكاد ينتهي بي إلى الاعتقاد أنّ شياطين قد بعثت الحياة في جثث مشنوقين لمخادعتي " (ص ١٧٣)[٢٦]. " يكاد الأمر ينتهي بي إلى الاعتقاد " هذه هي الصيغة التّي تلخّص مبدأ اللاّمعقول . ولعلّ الإيمان المطلق مثل الرّيبة الكليّة يقودانا خارج دائرة اللاّمعقول . إنّما التردّد هو الذي ينفخ فيه الحياة .

من الذي يتردّد في هذه الحكاية ؟. إنّه ألفونس أي البطل . ذاك ما نتبيّنه على الفور . إنّه هو الذي سيكون له طوال الحبكة أن يختار بين تأويلين . ولكن ربّما لو كان القارىء قد نبّه إلى " الحقيقة " ولو كان يعرف في أيّ اتجاه يجب أن يحسم ، لاختلفت الوضعيّة تماماً .

فإنّ اللاّمعقول إذن يتضمّن اندماج القارىء في عالم الشّخصيات. وهو يتحدّد بالإحساس المبهم الذي يكتنف القارىء نفسه إزاء الأحداث المسرودة .

ولابدّ من التّوضيح حالاً " إنّنا إذ نتحدّث على هذا النّحو لا نفكّر في هذا القارىء المخصوص الموجود أو ذاك بل في " وظيفةٍ " للقارىء في النّص (مثلما أن وظيفة الرّاوي مضمرة فيه) . وإنّ وقوفنا على هذا القارىء الضّمنيّ ماثل في النّص بنفس الدقّة التي عليها أفعال الشّخصيات .

إنّ تردّد القارىء إذن هو شرط اللاّمعقول الأوّل . ولكن هل من الضّروري أن يتقمّص القارىء شخصية معينة مثلما هو الشأن في مؤلّف " الشيطان العاشق " وفي المخطوطة ؟. وبمعنى آخر هل من الضّروري

أن يكون التردّد معروضاً في صلب العمل ؟. إنّ أغلب المؤلّفات التي تستجيب للشّرط الأوّل ، تلبّي كذلك الشّرط الثاني . وثمّة مع ذلك استثناءات كما هي الحال في حكاية فِيرا (Vera) لفيليي دِي ليزل آدم (Villiers de L'Isle - Adam)(٢٧). فإنّ القارىء يتساءل هنا عن انبعاث زوجة الكونت . وهذه ظاهرة تتعارض وقوانين الطبيعة يبدو أنّ سلسلة من القرائن الثانويّة تثبتها . والحال أن لا أحد من الشخصيّات يشارك في هذا التردّد لا الكونت أتول (Athol) الذي يعتقد اعتقاداً راسخاً في الحياة الثانية لفيرا (Vera) ولا حتّى الخادم العجوز رايموند (Raymond) . فالقارىء إذن لا يتقمّص أيّة شخصيّة والتردّد ليس معروضاً في النّص .

ولنقل إنّ الأمر ، في قاعدة التقمّص هذه ، يتعلّق بشرط اختياريّ من شروط اللاّمعقول . فهو يمكن أن يوجد دون أن يفي به ولكنّ أغلب مؤلفات اللاّمعقول تخضع له .

وحين يترك القارىء عالم الشّخصيات ويعود إلى تصرّفه الخاصّ به (تصرّف قارىء) ، فإنّ خطراً جديداً يهدّد اللاّمعقول ، خطراً يكمن في مستوى تأويل النصّ . فثمة قصص تتضمّن عناصر فَوْطبيعية دون أن يتساءل القارىء أبداً عن طبيعتها إدراكاً منه أنّه لا يجب أن يصدّق كل ما ورد فيها . فإذا تكلّمت حيوانات ، لم يخالجنا أيّ شكّ لأنّنا نعرف أنّ عبارات النّص تؤوّل تأويلاً آخر نسميّه تمثيليّاً .

ونلاحظ الوضع المعاكس لذلك بالنّسبة إلى الشعر . فيكفي أن نطالب الشّعر بأن يكون تمثيلياً ، حتّى يمكن لنا في الغالب القول بأنّه لا معقول . ولكنّ المسألة غير مطروحة . فإن قيل مثلاً إنّ الـ " الأنا الشعريّة " تندثر في الفضاء ، فإنّ هذه لا تعدو أن تكون مقطعاً لفظيّاً علينا فهمه كما هو دون محاولة تأويله .

إنّ اللاّمعقول إذن لا يتضمّن وجود حدث غريب يثير لدى القارىء والبطل حيرة فحسب ، بل كذلك طريقة في القراءة يمكن أن نعرّفها في الوقت الحاضر تعريفاً يقوم على النّفي بقولنا إنّها لا يجب أن تكون " شعرية " ولا " تمثيليّة " . وإذا عدنا إلى المخطوطة ، لاحظنا أنّ هذا الشّرط كذلك مستوفى فيها . فلا شيء يخوّل لنا من ناحية أنّ نقدّم على الفور تأويلاً مجازياً للأحداث الفوطبيعية المذكورة . ومن ناحية ثانية فإنّ هذه الأحداث مقدّمة كما هي وعلينا أن نتمثّلها لا أن نعتبر الألفاظ التي تصفها مجرّد تركيب لوحدات لغويّة لا غير .

ويمكن أن نجد في جملة روجي كايوا التّالية إشارة إلى خاصية النّص اللاّمعقول هذه " يتوفّر هذا الضّرب من الصّور من اللاّمعقول في صلبه ، وسط بين ما وقع لي أن أسمّيته صوراً لا متناهية وصوراً مكبّلة... تبحث الأولى عن مبدأ التنافر وترفض مسبّقاً كل دلالة . بينما تترجم الثانية نصوصاً معيّنة إلى رموز ، يسمح معجم مختصّ بردّها حداً بحدّ إلى خطاب موافق." (ص ١٧٢)[٢٨]

إنّنا الآن قادرون على ضبط تعريفنا للاّمعقول وإتمامه فهذا [اللاّمعقول] يستوجب أن تستوفي ثلاثة شروط .

يجب في البدء أن يضطّر النّص إلى اعتبار عالم الشخصيات شبيهاً بعالم الكائنات الحيّة وإلى التردّد بين تفسير طبيعيّ للأحداث المذكورة وتفسير غير طبيعيّ لها . ثمّ يمكن أن تشعر شخصيّة كذلك بهذا التردّد . وهكذا يوكل دور القارىء إن أمكن القول ، إلى شخصية [مّا] . فيكون التردّد من ثمّة مشخّصاً ويصبح غرضاً من أغراض الأثر ويتطابق القارىء الحقيقيّ مع الشّخصية [الروائيّة] في حال القراءة السّاذجة .

وأخيراً فإنّه من المهمّ أن يكون للقارىء موقف مّا من النّص ، فيرفض التأويل المجازيّ والتّأويل " الشعريّ " على السّواء .

ولا تتساوى هذه الشروط الثلاثة في القيمة . فإنّ الأوّل والثّالث يحدّدان حقيقة الجنس [الأدبي] . أما الثّاني فيمكن أن لا يلبّي بيد أنّ أغلب النّماذج تستجيب للشّروط الثّلاثة .

كيف ترتسم هذه الخاصيّات الثلاث في الأثر النّموذجي مثلما عرضناه باختصار في الفصل السّابق ؟

يحيلنا الشّرط الأوّل على المظهر اللّفظي للنص وبصورة أدق على ما نسميه " الرؤى " فاللاّمعقول حالة خاصّة من مقولة أكثر شمولاً هي مقولة " الرؤية الغامضة ".

أمّا الشرط الثاني فهو أكثر تعقيداً . إذ يرتبط من ناحية بالمظهر التّركيبي وذلك من جهة أنّه يقتضي وجود نمط صوريّ من الوحدات تحيل على حكم الشّخصيّات على الأحداث الجاريّة في القصّة . ويمكن أن نسمّي هذه الوحدات " ردود الفعل " في مقابل " الأفعال " التي تؤسّس عادة نسيج الحكاية .

وهذا [الشّرط الثاني] يرجع من ناحية أخرى ، إلى المظهر الدّلالي مادام الأمر يتعلّق بموضوع مشخّص هو موضوع الإحساس وطريقة تدوينه . وأخيراً فإنّ للشرط الثالث طبيعة أعمّ . وهو يتعدّى التقسيم إلى مظاهر ، إذ يتعلّق الأمر بالاختيار بين أنماط (ومستويات) مختلفة من القراءة .

يمكننا الآن أن نقف على تعريف واضح بما فيه الكفاية . فلنقارنه من جديد ببعض التعريفات الأخرى حتّى نبرهن على صحته كليّاً.

وهي تعريفات لن نبحث فيها هذه المرّة عمّا يجعله شبيهاً بها بل عما يفرّقه عنها .

يمكن من وجهة نظر تصنيفيّة أن نصدر عن معان كثيرة للفظة " لا معقول ". فلنتناول في البداية المعنى الذي يخطر على البال أوّل وهلة رغم أنّه نادراً ما يذكر (وهو الذي يتبنّاه المعجم) : ينقل الكاتب في النصوص اللاّمعقولة أحداثاً غير قابلة للوقوع في الحياة هذا إن ركنّا إلى المعارف المتعارف عليها في كلّ عهد والمتعلّقة بما يمكن أن يحدث أو لا يمكن .

وهكذا نقرأ في " لاروس الصّغير " Le Petit Larousse " تكون حكايات لا معقولة حيث تظهر كائنات فَوْطبيعيّة ".

ويمكن فعلاً أن نصف الأحداث بأنّها فوطبيعية ولكنّ الفوطبيعيّ ، دون أن يخرج عن كونه صنفاً أدبياً ، عنصر غير مفيد في هذه الحالة . فلا يمكننا تصوّر جنس أدبيّ قد يجمع كلّ الآثار التي فيها عنصر فوطبيعيّ فيدعي تبعاً لذلك إلى أن يحشر فيه هوميروس (Homère) إلى جانب شكسبير (Shakespeare) وسرفانتس (Cervantes) إلى جانب جوته (Goethe)[٢٩].

إنّ الفوطبيعيّ لا يسم الآثار عن قرب فإنّ مجاله أوسع من ذلك بكثير .

وهناك رأي آخر أكثر شيوعاً بين المنظّرين يستوجب أن نضع أنفسنا من جهة القارىء كي نضبط محلّ اللاّمعقول ، ليس القارىء المضمر في النّص بل القارىء الواقعيّ . وسنعتمد لوفكرافت (H.P. Lovecraft) ممثّلاً لهذا الإتّجاه . وهو ذاته مؤلّف للحكايات اللاّمعقولة خصّ الفوطبيعيّ في الأدب بكتاب نظريّ .

لا يقوم معيار اللاّمعقول في نظر لوفكرافت داخل النّص بل ضمن تجربة القارىء الخاصّة . ويجب أن تكون هذه التّجربة تجربة الخوف .

يقول " إن الجوّ هو الأمر الأكثر أهميّة لأنّ المعيار النّهائيّ لأصالة اللاّمعقول ليس بنية الحبكة بل إحداث انطباع مخصوص (...). لذلك علينا أن لا نبالغ في اعتماد نوايا الكاتب وآليات الحبكة في الحكم على الحكاية اللاّمعقولة بل نحكم عليها وفقاً لقوّة الانفعال التي تحدثها هذه الحكاية (...). إنّ حكاية ما [تعدّ] لا معقولة إذا ما توفّر للقارىء بكلّ بساطة إحساس عميق بشعور الرّهبة والرعب وبحضور عوالم وقوى غريبة " (ص ١٦)[٣٠].

ويذكر منظّرو اللامعقول غالبا هذا الإحساس بالخوف أو بالارتباك وإن ظلّ التّفسير المزدوج الممكن الشّرط الضّروري للجنس [الأدبي] في نظرهم . على هذا النّحو كتب بيتر بانزلت (Peter Penzoldt) " إنّ كلّ الحكايات الفوطبيعيّة باستثناء الحكايات اللاّمعقولة ، هي حكايات مثيرة للخوف تضطرّنا إلى التساؤل إن لم يكن ما نتصوّره محض خيال ، حقيقة في نهاية الأمر " (ص ٩)[٣١].

ويقترح كايوا من جهته " الشّعور بغرابة لا تزول محكّاً للاّمعقول " (ص ٣٠)[٣٢].

ومن المدهش أن نقرأ اليوم أيضاً مثل هذه الأحكام صادرة عن نقّاد جدّيين . فإذا ما فهمنا هذه الأحكام كما هي في ظاهرها ، وإذا تحتّم وجود الشّعور بالخوف عند القارىء ، كان لزاماً علينا أن نستنتج (وهل يرى كتّابنا هذا الرّأي ؟) إنّ جنس أثر أدبي مّا مرتهن بمدى هدوء أعصاب قارئه . إنّ البحث عن الشّعور بالخوف لدى الشّخصيات لا يسمح كذلك بتحديد الجنس الأدبي . ففي بادىء الأمر يمكن أن تكون الحكايات اللاّمعقولة حكايات مثيرة للخوف . وعلى هذا النّحو أنشئت حكايات بيرو (Perrault) (خلافاً لما قاله بانزولت (Penzolt))[٣٣].

وتوجد من وجه آخر قصص لا معقولة لا خوف فيها أصلاً . فلنستحضر نصوصاً مختلفة فيما بينها تمام الاختلاف مثل " الأميرة برامبلا " La Princesse Brambilla لهوفمان (Hoffmann)[٣٤] و" فيرا " Véra لفيليي دي ليزل آدم (Villiers de L'isle Adam) .

إنّ الخوف مقترن غالباً باللاّمعقول ولكنّه ليس شرطه الضّروري. وقد حاول بعضهم كذلك أن يضع معيار اللاّمعقول عند مؤلّف القصّة نفسه وإن بدا هذا الأمر شديد الغرابة . ونجد مرّة أخرى أمثلة على ذلك عند كايوا الذي لا يخشى حتماً الوقوع في المتناقضات . فبهذه الطريقة يبعث كايوا الصّورة الرّومنطيقيّة للشّاعر الملهم . يقول " لابد للاّمعقول من شيء لا إرادي ، مسلّط ، ومن استفهام حائر بقدر ما هو محيّر منبثق بغتة من دياجير لا علم لنا بها اضطرّ صاحبه إلى أن يأخذه كما جاء إليه (ص ٤٦)"[٣٥]. أو قوله " مرّة أخرى ، اللاّمعقول الذي لا ينبثق عن نيّة متعمدة في التّحبير ولكنّه ينبثق على ما يبدو رغماً عن كاتب الأثر أو بغير علم منه . ويظهر الأكثر إقناعاً عند اختباره " (ص ١٦٩)[٣٦].

وإنّ الحجج التي تعارض هذه " الخدعة المتعمّدة " معروفة جداً اليوم ، وذلك ما يغنينا عن إعادة صياغتها .

وتستأهل محاولات أخرى في تعريف [اللاّمعقول] اهتماماً أقلّ أيضاً وهي محاولات تنطبق غالباً على نصوص ليست من اللاّمعقول في شيء . وهكذا فليس من الممكن أن نعرّف اللاّمعقول بأنه مخالف لتصوير الواقع تصويراً أميناً وكذلك للمذهب الطبيعيّ ، ولا [أن نعرّفه] تعريف مارسال شنايدر (Marcel Schneider) في مؤلّفه " أدب اللامعقول في فرنسا " La Litterature Fantastique en France حين يقول " إنّ أدب

اللاّمعقول يستكشف الفضاء الداخلي . إنّ له صلة حميمة بالخيال وقلق الوجود والأمل في النّجاة " (ص ١٤٨ - ١٤٩) [٣٧].

لقد وفّر لنا المخطوط الذي عثر عليه في سرقسطة مثالاً على التردّد بين الواقع و(لنقل) الوهميّ . فقد كنّا نتساءل ألم يكن ما رأيناه خدعة أو خطأ في الإدراك ، وبمعنى آخر كنا نرتاب في التّأويل الذي نفسّر به أحداثاً قابلة للإدراك .

ويوجد نوع آخر من اللاّمعقول يحتلّ فيه التردّد موقعاً بين الواقع والخيال . ففي الحالة الأولى لم نكن نشكّ في كون الأحداث قد وقعت بل في أنّ فهمنا لها قد كان دقيقاً . أمّا في الحالة الثانية فإنّا نتساءل إن لم يكن ما تصوّرنا أنّنا أدركناه هو في واقع الأمر ثمرة للخيال. تقول شخصيّة من شخصيّات آشيم دي آرنيم (Achim d'Arnim) (ص ٢٢٢) " وإنّي لا أكاد أميّز ما أراه بعيني الواقع ممّا تراه مخيّلتي" [٣٨].

ويمكن أن يحدث هذا " الخطأ " نتيجة أسباب كثيرة سوف نبحث فيها في موقع آخر . ولنضرب هنا على هذا الخطإ مثالاً معبّراً يعزى فيه [الخطأ] إلى الجنون ، هو [مثال] " الأميرة برامبيلا " La Princesse Brimbilla لهوفمان (Hoffmann) .

تقع فجأة أحداث غريبة وغير مفهومة في حياة الممثّل المسكين جغليوفافا (Giglio Fava) خلال كرنفال يتخيّل نفسه قد صار أميراً وأحبّ أميرة وخاض مغامرات عجيبة والحال أن أغلب الذين يحيطون به ويؤكّدون له أن لا شيء من ذلك حصل وإنّما هو جغليو قد جنّ . هذا ما يزعمه السيّد باسكال (Pasquale) حين يقول " سيّد جغليو أنا أعرف ما حدث لك وروما كلّها تعرف ذلك . فقد أجبرت على ترك المسرح لأنّ

عقلك قد اختلّ .. (م ٣ ص ٢٧)[٣٩]. وإنّ جغليو نفسه يشكّ أحياناً في سلامة عقله " بل قد كان على وشك الاعتقاد في أن السيّد باسكال والأستاذ باسكابي (Bascapi) كانا على حق حين اعتبراه مختلّ العقل بعض الشيء " (ص ٤٢)[٤٠]. وهكذا يظلّ جغليو (والقارىء المضمر) في شكّه وليس يدري أكان ما يحيط به من صنع خياله أم لا .

ويمكن أن نقابل هذا الأسلوب البسيط والكثير التداول بآخر يبدو أشدّ ندرة وفيه يستخدم الجنون من جديد – ولكن بطريقة مختلفة – لإحداث الغموض الضّروريّ . ويحضرنا كتاب " أوريليا " Aurélia لنرفال (Nerval) . فهذا الكتاب يروي ، كما نعلم ، قصة الأوهام التي خيّلت لشخصيّة من شخصيات الكتاب خلال نوبة جنون .

تسرد أحداث الرّواية بضمير المتكلّم . ولكن الأنا يتضمّن على ما يبدو شخصيّتين شخصيّة تدرك عوالم مجهولة (تعيش في الزّمن الماضي) وشخصيّة السّارد الذي يسجّل انطباعات الأوّل (وهو يعيش في الزّمن الحاضر) ويبدو للوهلة الأولى أن لا وجود للامعقول هنا ، لا بالنّسبة إلى الشّخصية التي لا تعتبر أوهامها ناتجة عن الجنون بل [تعتبرها] صورة عن العالم أكثر وضوحاً (فهو إذن في مجال العجيب) ولا بالنّسبة إلى السارد الذي يعلم أنّها [الأوهام] تصدر عن الجنون أو الحلم وليس عن الواقع (فالرّواية من وجهة نظره ترتبط بداهة بالغريب) . ولكن النّص لا ينتظم على ذلك النّحو إذ يعيد نرفال بثّ الغموض على مستوى آخر ، هنالك حيث لم نكن ننتظره . وتظلّ " أوريليا " حكاية لا معقولة .

وإنّ الشخصيّة في بادىء الأمر لم تبتّ تماماً فيما يقدّم من تأويل للظّواهر ، فهي نفسها تعتقد أحياناً في جنونها ولكنّها لا تذهب إلى الجزم

بذلك أبداً ، تقول " حين وجدت نفسي بين المجانين ، فهمت أنّ كل شيء لم يكن بالنّسبة إليّ حتى الآن إلاّ أوهاماً ، ومع ذلك فقد بدا لي أنّ الوعود التي عزوتها إلى ... إيزيس (Isis) تتحقق عبر جملة من الاختبارات التي كان مقدّراً لي أن أخضع لها (ص ٣٠١)[٤١].

وفي نفس الوقت لم يكن السّارد متأكداً أنّ كل ما عاشته الشخصية هو من قبيل الوهم بل إنه يصرّ على حقيقة بعض الأحداث المنقولة قائلاً " استخبرت في الخارج . لم يكن أحد قد سمع شيئاً . ورغم ذلك فإنّي مازلت متأكّداً أنّ الصّيحة كانت حقيقيّة وأنّ جوّ الأحياء قد دوّى بها ... " (ص ٢٨١)[٤٢].

ويرتبط الغموض كذلك باستخدام طريقتين في الكتابة تخترقان النص كله ونرفال عادة ما يعتمدهما معاً ويطلق عليهما اسم الماضي البعيد وصياغة الأفعال . ولنذكر أنّ هذه الأخيرة تقوم على استخدام بعض الصّيَغ التمهيدية التي تعدّل العلاقة بين موضوع التلفّظ والملفوظ دون أن تغيّر دلالة الجملة .

فالجملتان " المطر يهطل في الخارج " و" لعل المطر يهطل في الخارج " على سبيل المثال ، تحيلان على نفس الحدث . ولكنّ الثانية تشير علاوة على ذلك إلى شكّ الشّخص المتكلّم في حقيقة الجملة التي يتلفّظ بها . وتفيد صيغة الماضي البعيد معنى مشابهاً لذلك ، فإن قلت " كنت أحبّ " أوريليا " فإنّي لا أضبط إن كنت مازلت على حبّها الآن أم لا . فالاستمرارية ممكنة ولكنّها بصورة عامّة ضعيفة الاحتمال .

والحال أنّ نصّ " أوريليا " كلّه يزخر بهاتين الطريقتين . ويمكننا أن نستعرض صفحات كاملة لتأييد قولنا . وهذه بعض الأمثلة المقتبسة عن طريق الصدفة : " تهيّأ لي أنّي دخلت منزلاً معروفاً ... وقالت لي

خادمة عجوز كنت أدعوها مارجريت (Marguerite) وقد بدا لي أنّي أعرفها منذ طفولتي .. وكنت أعتقد أنّ روح جدّي قد تقمصت هذا العصفور .. حسبت نفسي قد سقطتُ في هوّة تشقّ الكرة الأرضيّة . وشعرت أنّ تيّاراً من المعدن المصهور قد جرفني دون أن أحسّ بألم . وكان لدي إحساس بأنّ هذه التيّارات متكوّنة من أرواح حيّة في حالة جزئيّة ... وقد صار واضحاً بالنسبة إليَّ أن الأسلاف يتشكلون في هيئة بعض الحيوانات ليزورونا على الأرض ... " (ص ٢٥٩ – ٢٦٠) ، (أنا الذي أشدّد على الكلمات)[٤٣]. ، إلى آخره .

فلو لم توجد هذه الصيّغ ، لكنّا غصنا في عالم العجيب من دون أية إحالة على الواقع اليوميّ المألوف . فنحن بواسطتها [الصّيغ] نظلّ مشدودين إلى العالمين في الوقت نفسه وتحدث صيغة الماضي البعيد بالإضافة إلى ذلك ، مسافة بين الشخصية والسّادر ، بحيث نجهل موقع هذا الأخير . وبواسطة سلسلة من العبارات الاعتراضيّة يضع السارد مسافة بينه وبين سائر الناس ، وبينه وبين " الإنسان العادي " أو بعبارة أدقّ بينه وبين الاستعمال الشائع لبعض الكلمات (اللّغة في معنى مّا ، هي غرض " أوريليا " الأساسي) . كتب السّارد في بعض المواضع " مسترجعاً بذلك ما يسمّيه النّاس عادة العقل " . وفي موضع آخر " ولكن يبدو أنه كان وهماً أوقعتني فيه الرّؤية " (ص ٢٦٥)[٤٤]. أو كذلك " كانت أفعالي الغريبة في الظّاهر خاضعة لما يسمّيه وهماً من وجهة نظر العقل البشريّ " (ص ٢٥٦)[٤٥].

ولننظر في هذه الجملة نظرة الإعجاب : إن الأفعال " غير معقولة " (إحالة على الطبيعي) ولكن " في الظّاهر " لا غير (إحالة على الفوطبيعي) . وهي خاضعة ... للوهم (إحالة على الطّبيعي) أو بالأحرى " إلى ما يسمّى وهماً " (إحالة على الفوطبيعي).

وتعني صيغة الماضي البعيد ، بالإضافة إلى ذلك ، أنّه ليس السّارد الرّاهن هنا هو الذي يفكّر على ذلك النّحو بل الشخصية الغابرة .

وإنّ الجملة التالية كذلك تلخّص كلّ ما في "أوريليا " من غموض " لعلها سلسلة من الرؤى اللاّمعقولة ". (ص ٢٥٧) [٤٦]. وهكذا يبتعد السارد عن الإنسان " العاديّ " ويقترب من الشّخصيّة فيحلّ في الآن نفسه الشكّ محلّ اليقين من أنّ الأمر يتعلّق بالجنون .

ولكن السارد سيذهب إلى أبعد من ذلك ، إنه سيكرّر علناً فرضية الشخصية أي أنّ الجنون والحلم ليسا إلاّ عقلاً سامياً . وهذا ما كانت تقوله الشخصية (ص ٢٦٦) [٤٧]. " لقد كانت روايات الذين كانوا شاهدوني على ذلك النّحو " تثير في نفسي ضرباً من السّخط حين لاحظت أنّهم كانوا يعزون إلى الاضطراب العقلي " الحركات أو الكلمات المطابقة لمختلف الأطوار التي كانت تمثّل بالنسبة إليّ سلسلة من الأحداث المنطقيّة (وهذا تطابقه جملة ادجار بو) (Edgar Poe) " لم يخبرنا العلم بعد إن كان الجنون هو قمّة الذكاء أم لا .. ح.غ.ج H.G.S ص ٩٥) [٤٨] وكذلك " كنت أتمنّى ... اعتقاداً منّي أنّ الحلم يمكّن الإنسان من الاتصال بعالم الأرواح " (ص ٢٩٠) [٤٩]. ولكن لنسمع كيف يتكلّم السّارد : "سأحاول .. أن أسجّل انطباعات مرض طويل سرى كلّه في غياهب فكري. ولا أدري لماذا أستعمل لفظة مرض هذه لأنّي فيما يتّصل بذاتي لم أشعر أنّي أحسن حالاً ممّا أنا عليه قطّ . وكنت مرّات أعتقد أنّ قوّتي ونشاطي قد تضاعفا . فقد كانت المخيّلة تجلب لي ملذّات لا نهائية ... " (ص ٢٥١ - ٢٥٢) [٥٠] أو كذلك " مهما يكن الأمر فإنّي أعتقد أن المخيّلة البشريّة لم تخترع شيئاً غير حقيقيّ في هذا العالم أو في [العوالم] الأخرى [٥١]. وما كان يمكنني أن أرتاب فيه كنت قد رأيته بمثل هذا الوضوح " (ص ٢٧٦) [٥٢].

يبدو أنّ الرّاوي في هذين المقطعين يعلن صراحة أنّ ما شاهده خلال جنونه المزعوم ليس إلاّ جزءاً من الواقع وأنّه بالتّالي لم يكن مريضاً قط .

ولكن لئن افتتحت كلّ فقرة بصيغة المضارع فإنّ المقترح الأخير جاء في صيغة الماضي البعيد مرة أخرى . إنّه يدرج الغموض ثانية في إدراك القارىء .

ويوجد المثال المخالف لذلك في الجمل الأخيرة من " أوريليا ": " كان يمكنني أن أحكم بصورة أسلم على عالم الأوهام الذي عشت فيه بعض الوقت . مع ذلك أني أشعر أني سعيد باليقين الذي بلغته ..." (ص ٣١٥)[٥٣].

يبدو أنّ المقترح الأول يردّ كلّ ما سبق إلى عالم الجنون . ولكن لماذا هذه السّعادة باليقين المكتسب إذن ؟ إنّ " أوريليا " ليمثّل مثالاً طريفاً وجيّداً عن غموض اللامعقول إن هذا الغموض يحوم حول الجنون. ولكن في حين كنّا نتساءل مع هوفمان (Hoffmann) إن كانت الشخصية مجنونة أم لا ، فإنّنا نعلم مسبقاً أن سلوكها يسمّى جنوناً . أمّا ما ينبغي معرفته (وهذه هي النّقطة التي يرتكز عليها التردّد) فهو أنّه لم يكن الجنون في الواقع عقلاً متسامياً . لقد كان التردّد منذ قليل متعلّقاً بالإدراك وهو الآن متعلّق باللّغة . فنحن مع هوفمان نتردّد في الاسم الذي نطلقه على بعض الأحداث أمّا مع نرفال فينتقل التردّد إلى باطن الاسم أي إلى معناه .

الهوامش

(١) - هذا الفصل هو الفصل الثاني من كتاب " مدخل إلى أدب اللاّمعقول " لتزفتان تودوروف Introduction à la littérature fantastique édition du Todorov. Seuil, 1970.

التعاليق في الهوامش هي من وضع المترجمة إلاّ واحد منها فحسب من وضع الكاتب وقد أشرنا إليه .

(٢) - Nerval (G. De), : Aurélia et autres contes fantastiques, verviers, Marabout 1966. وجيراردي نرفال Gerard de Nerval كاتب فرنسي (١٨٠٨ - ١٨٥٥) ظهر كتابه أوريليا أو حلم الحياة Aurélia ou le rêve de la vie غير مكتمل سنة ١٩٦٥ .

(٣) - Cazotte (J) : Le Diable amoureus, Paris, le terrain vague 1960. وجاك كازوت (Jacques Cazotte) كاتب فرنسي (١٧١٩ - ١٧٩٢) نشر كتابه أول مرة سنة ١٧٧٢.

(٤) - السّلف (Sylphe) : جنيّ هوائي من جنس الأنثى . أنظر : Le grand Robert de la langue Française. T.IX (Suc - Z) 2em édition 1986.

(٥) - Cazotte (J) : Le Diable... op. cit. P. 198.

(٦) - نفس المرجع ص ٢٠٠ - ٢٠١ .

(٧) - Cazotte (J) : Le Diable..... op. cit. P. 274.

(٨) - نفس المرجع ص ٢٨١ .

(٩) - Tomachevski (B) : " thematiques " in : théorie de la littérature, Paris, Ed. du Seuil, 1965, p. 288. وتوماشفسكي هو ناقد شكلاني " سوفياتي " (١٨٩٠ - ١٩٥٧) .

مراعاة للمنظومة الاصطلاحية النقدية التي يجريها تودوروف Todorov في هذا الكتاب وما يترتّب عنها من تصنيف للأجناس والأنواع . نقترح أن نترجم Le Fantastique باللاّمعقول ونترجم L'Etrange و Le Merveilleux بالترجمة الجارية : الغريب و العجيب .

(١٠) - James (M.R) : " Introductions " in : V.H. Callins (ed). Ghosts and Marvels, Oxford university Press, 1924. P. VI.

(١١) - Reimann (O) : Das Märchen bei E.T.A Hoffmann, Munich, inaugural Dissertation, 1962 (SP).

(١٢) - Castes (P.G), : Le Conte fantastiques, Paris Corti 1951. p. 8.

(١٣) - Vax (Louis) : L'Art et la littérature fantastique, Paris P.U.F (Coll Que Sais - Je), 1960 p. 5.

(١٤) - Caillois (Roger) : Au Coeur du fantastique. Paris. Gallimard, 1965. p. 161.

وكايو Caillois هو باحث فرنسي (١٩١٣ - ١٩٧٨) ألف كتابه سنة ١٩٦٥ .

(١٥) - Cazotte (J), : Le Diable... op. cit.

(١٦) – Potocko (Jan) : Manuscrit trouvé a saragosse, Paris, Gallimard 1958. وبوتوكي Potocki كاتب بولوني (١٧٦١ – ١٨١٥) كتب مخطوطه المعثور عليه في سرقسطة سنة ١٨٠٤. وهو عبارة على حكايات غريبة مستوحاة من الحكايات الشرقية .

(١٧) – Potocki (Jan) : Manuscrit trouvé... op. cit. P. 56.

(١٨) – نفس المرجع ص ٥٨ .

(١٩) – ن.م.ص. ٥٥ .

(٢٠) – ن.م.ص. ٦٨ .

(٢١) – نفس المرجع ص ٩٨ – ٩٩ .

(٢٢) – Potocki (Jan) : Manuscrit trouvé... op. cit. P. 142 - 143.

(٢٣) – نفس المرجع ص ١٤٥ .

(٢٤) – Potocki (Jan) : Manuscrit trouvé... op. cit. P.100.

(٢٥) – نفس المرجع ص ١٥٩ .

(٢٦) – Potocki (Jan) : Manuscrit trouvé... op. cit. P. 173.

(٢٧) – فيليي دي ليزل آدم – Villiers de L'isle – (Adame) كاتب فرنسي (١٨٣٨ – ١٨٨٩) وفيرا Vera هي حكاية من مؤلفه " حكايات مرعبة " Contes Cruls الذي ظهر سنة ١٨٨٣ متضمناً مؤلفات أربعة كبرى هي إيزيس ISIS (١٨٦٢) وكلار لينوار Claire Lenoir (١٨٦٧) وحواء المستقبل L'eve future (١٨٨٦) وأكسال Axël (١٨٩٠) .

(٢٨) – Callois (Roger) : Au cœur du... op. cit. P. 56.

(٢٩) – هم على التّوالي :

– هوميروس Homére : شاعر إغريقي عاش حوالي القرن الحادي عشر قبل الميلاد وإليه تنسب الإلياذة والأوديسة .

– شكسبير William Chakespeare : شاعر انجليزي (١٥٦٤ – ١٦١٦) مؤلف " هاملت " Hamlet الشهير سنة ١٦٠٠ .

– سرفنتاس Miguel de cervantes saavedra وهو كاتب إسباني (١٥٤٧ – ١٦١٦) .

– جوته Johan Wo'lfgang Von Goethe كاتب ألماني (١٧٤٩ – ١٨٣٢) .

(٣٠) – Loveceaft H.P : supermartural Harro in Litérature. New York, Ben Abramson. 1945. p. 16 ولوفكرافت Howard Pholips Lovecraft كاتب أمريكي (١٨٩٠ – ١٩٣٧) كتب الشعر وحوالي ستين حكاية لا معقولة بداية من سنة ١٩٢٣ .

(٣١) – Penzoldt (P) : The supernatural in Fiction Londers, Peter Nevill 1952. p. 9.

(٣٢) – Callois (R) : Au cœur du... op. cit. P. 30.

(٣٣) – Perrault (C) : Contes Verviers. Marabout S.D. Perrault كاتب فرنسي (١٦٢٨ –

١٧٠٣) اشتهر بـ " خرافات الزمن الغابر " Contes du temps passé أو " حكايات أمي لوي " Contes de ma mere l'oye جمعها برولت Perrault ونشرها تحت اسم ابنه برولت دي آرمنكور Perrault d`armancour .

(٣٤) - هوفمان Ernst Théodor Amadeus Hoffmann هو كاتب ألماني (١٧٧٦ - ١٨٢٢) ألف حكايات " الأميرة برامبيلا " La princesse Brimbilla سنة ١٨٢٠ .

(٣٥) - Callois (R) : Au cœur... op. cit. P. 46.

(٣٦) - نفس المرجع ص ١٦٩ .

(٣٧) - Schneider (M) : La Littérature Fantastique en France, Paris Fayard 1964. p. 148 - 149.

(٣٨) - Arnim (AD) : Contes bizarres. trad. par chéophie Gautier fils, Paris, Julliard (coll " Littérature ") 1964 p. 222.

(٣٩) - نفس المرجع م ٣ ص ٢٧ .

(٤٠) - نفس المرجع ص ٤٢ .

(٤١) - Nerval (G. de) : Aurélia....... op. cit p. 301.

(٤٢) - نفس المرجع ص ٢٨١ .

(٤٣) - Nerval (G. de) : Aurélia....... op. cit p. 259 - 260.

(٤٤) - نفس المرجع ص ٢٦٥ .

(٤٥) - (٤١) - Nerval (G. de) : Aurélia...... op. cit p. 256.

(٤٦) - نفس المرجع ص ٢٥٧ .

(٤٧) ن.م.ص. ٢٦٦ .

(٤٨) - Poe (E) : Histoires grotesques et sérieuses (H.G.S), Paris, Garnier Flammarion : 1966. p. 95.

(٤٩) - Nerval (G. de) : Aurélia....... op. cit p. 290.

(٥٠) - نفس المرجع ص ٢٥١ - ٢٥٢ .

(٥١) - لعلّها صدى لجملة بو (Poe) هذه " لا يمكن للعقل البشري أن يتصوّر شيئاً ممّا لم يقع حقيقة " (الكاتب) " مخيّلة وخيال " أشعار ومحاولات Fancy and imagination " Poems and Essays, P. 282.

(٥٢) - Nerval (G. de) : Aurélia....... op. cit p. 276.

(٥٣) نفس المرجع ص ٣١٥ .



الروائي المغربي: محمد شكري

وسيرته الذاتية الروائية

عادل الفريجات

ازدهر الفن الروائي المغربي في الربع الأخير من القرن العشرين ازدهاراً كبيراً بعد أن أُرْسِيَتْ بداياته العربية في خمسينيات هذا القرن ، فقد نشر عبدالمجيد بن جلّون في العام ١٩٥٧ روايته " في الطفولة "، ونشر عبدالكريم غلاّب سيرته الذاتية عام ١٩٦٥ بالقاهرة . وألّف رواية ثانية له بعنوان : " دفنّا الماضي ". وبدأت نجوم الفن القصصي والروائي تظهر في سماء المغرب، فلمع محمد زفزاف ، ومحمد عزيز الحبابي ، ومبارك ربيع ، ومحمد عزّ الدين التازي ، والميلودي شغموم ، وختانة بنونة ، وأحمد عبدالسلام البقالي ، وسعيد علوش ، ومحمد الشركي ، وسالم حنيش ، الذي فازت روايته " مجنون الحكم " بجائزة مجلة الناقد عام ١٩٩٠ . كما سطع نجم عبدالله العروي بوصفه مفكراً وروائياً ، وكذلك بَرَزَ محمد برادة وأحمد المديني ، وآخرون كثيرون كان من بينهم (محمد شكري) الروائي الصعلوك الذي عرفنا من أعماله القصصية : مجنون الورد ، والمدينة المضادة ، ومن أعماله الروائية : السوق الداخلي ، والخيمة ، وروايتَيْ: الخبز الحافي ، والشطار ، وهما الروايتان اللتان كتب بهما سيرته الذاتية، واللتان ستكونان محور كلامنا هنا .

و(محمد شكري) وُلد في الريف المغربي في العام ١٩٣٥ ، ثم انتقل أهله إلى مدينة (طنجة) وهو في السابعة من عمره . وكان قد نجا بصعوبة من المجاعة التي ألمّت بالريف المغربي في تلك الآونة ، وبدأ رحلة الحرمان والقهر والعذاب ، فعمل في أعمال شتّى . وبقي أميّاً

لا يعرف القراءة والكتابة حتى سنّ العشرين ، إلى أن دخل مدرسة المعلمين ، ووضع بتعلمه ووظيفته ، فيما بعد ، جداراً منيعاً بينه وبين الاحتقار الاجتماعي والجهل والبؤس معاً - كما يقول في سيرته الروائية، ولا أقول الذاتية فقط .

فسيرة الكاتب إذن ذاتية روائية مؤلَّفة من جزأين . وسنتناول هذين الجزأين معاً بوصفهما عملاً فنياً متكاملاً .

ومن أبرز شؤون هذا الأثر الفني أنَّ جزأه الأول نُشر في العام ١٩٧٢ ، أولاً باللغة الانكليزية ، ثم بالفرنسية ، وقد ترجم إلى اليابانية ، ثم نشر بالعربية العام ١٩٨٣، فهو ، من هذه الزاوية ، نص يقترب من العالمية ... ويتناول الجزء الأول سيرة الكاتب من ١٩٣٥ إلى ١٩٥٦ . أما الجزء الثاني وعنوانه الشطّار فقد كتبه (محمد شكري) بعد عشر سنوات من كتابه الجزء الأول ، أي في العام ١٩٨٢ . وقد وقعت بين يديّ الطبعة الرابعة للخبز الحافي ، وتاريخها ١٩٩٦ ، والطبعة الثانية للشطار ، وتاريخها ١٩٩٤ . والاثنتان صادرتان عن دار الساقي ببيروت. وقد بيع من " الخبز الحافي " تسعة عشر ألف نسخة في عام ونصف . وهو رقم لافت للانتباه وجدير بالتأمل .

مشكلة تصنيف :

بيد أن هذا المنع ، وهذا الرواج ، ليسا المسألة الكبرى التي تستوقف دارس هاتين الروايتين ، بل ثمة مسائل أخرى نراها تستأهل الجَهْد النقدي المبذول . وأولى هذه المسائل هي تصنيف هذه الرواية بقسمَيْها . فهي تبدو جنساً هجيناً يمثل ثمرة التزاوج ما بين السيرة الذاتية ، والسيرة الروائية . وقد ردّ الكاتب (محمد شكري) على سؤال

حول إشكالية التصنيف لروايتيه ، فقال : " أنا لا أقول إنها رواية ولا أقول ، في نفس الوقت ، إنها سيرة ذاتية مكتوبة بتاريخ مسلسل ، فهي سيرة ذاتية مروّاة ، أو سيرة ذاتية بشكل روائي ". ويضيف الكاتب حول اتهامه بالصدق والكذب : " هناك من يقول : هل هذا صادق أم كاذب ؟ أنا لا يهمني الصدق والكذب . كل ما أفكّر فيه ، وكل ما أكتبه هو حقيقي حتى ولو لم أعشه " - (أسئلة الرواية ، لجهاد فاضل ص ٢٠٥) .

والحقيقة أن ذات الكاتب في هذه الرواية كانت تتشظى بين واقع وخيال ، أو بين حادث محتمل الحدوث ، واحتمال لحدوث الحدث . وفي جميع روايات السيرة الذاتية تنقسم الذات على نفسها ، لأنها هي التي تكتب ، وهي التي تكون موضوع الكتابة ، فالكاتب يجفو ذاته ليعرفها ، وينأى عنها ليدنو منها ، وقول (محمد شكري) إنه كان يكتب ما هو حقيقي صحيح كل الصحة ، لأن المتخيّل لا يكذب . وفي الرواية ينشأ دائماً باب سرّي تلج فيه الروح إلى فسحة تخرجها عن كل رقابة . فتقول الحقيقة بلا زيف ، (فشكري) مثلاً كان يصرح بأنه يمقت أباه ويكرهه ويتمنّى موته ، بسبب شراسته وتوحشه وعنفه عليه وعلى أمه وأفراد أسرته . وقد قتل ابنه عبدالقادر بيديه خنقاً على مشهد من أنا الراوي ، وكان يضرب (محمداً) كلما يلقاه حتّى يُدْمِيَه ، يقول (محمد شكري) ذات مرة : " تعثرتُ ، سقطتُ هوى عليّ بالعصا ، عويتُ ، شتمتُه في خيالي ، يضربني ويشتمني جهراً ، أضربه وأشتمه بخيالي ، لولا الخيال لانفجرت " - (الخبز الحافي ص ٥٣) .

والذي يبدو أن الرواية التي تلتبس بسيرة الكاتب هي أغنى بكثير من سيرته حين تتجرّد من الخيال والتخييل . وفي هذا الصدد يقول (أندريه جيد) : " لا يمكن أن تكون المذكّرات إلاّ نصف صادقة ، حتى لو كان همّ الحقيقة كبيراً جداً . فكل شيء أكثر تعقيداً دائماً ممَّا نقوله ،

وربما كنّا نقترب من الحقيقة أكثر من الرواية ". وعندما نشر (جان بول سارتر) جزءاً من سيرته الذاتية في كتابه " الكلمات " قال : " إني لا يمكن أن أقول الحقيقي إلا في عمل تخييلي " - (انظر جابر عصفور : انقسام الذات - مقال في مجلة العربي - الكويت العدد ٤٧١) .

الحداثة في الرواية :

فـ " الخبز الحافي " و" الشطّار " كلتاهما روايتان تمزجان ما بين فن السيرة الذاتية وفن الرواية وهذا المزج والمزاوجة بين هذين الفنين يُعَدُّ ملمحاً من ملامح الحداثة في هذه الرواية .

وقد لجأ (محمد شكري) في كتابته إلى ضمير المتكلم ليكون عمله أكثر حميمية ، وهو بهذا يقترب من طريقة (حنا مينه) في : " بقايا صور "، ويفترق عن طريقة (طه حسين) في " الأيام " واللجوء إلى ضمير " الأنا " في السرد الروائي يجعل من الأثر الفني رواية اعتراف . والمعروف أن روايات الاعتراف قد كثر حضورها في الأدب العالمي الحداثي ... فالكاتب الذي يبوح بمكنون نفسه ، ويعبر عن المخبوء لديه، يتطهّر . ومن هنا فإن الرغبة في التطهر مَثَّلَتْ أحد دوافع هذا الكاتب للتحرُّر من القهر ومن الموت معاً .

ولم تقتصر سمات الأدب الحداثي وما بعد الحداثي على كون الرواية إحدى روايات الاعتراف ، بل تجاوزت ذلك إلى كونها ثمرة ظاهرة حضرية ، ففضاء القسمين من الرواية ، كان ، غالباً ، فضاء مدينة (طنجة) المغربية الساحلية ، التي شَهِدت يفاعة الكاتب وشبابه ونضجه وعمله ، والتي أحبّها كثيراً كما سنرى . ولكن الكاتب الذي عاش في المدينة لم يتنكر لماضيه وفقره المدقع الفظيع ، فراح يكتب عن

قاع المدينة الاجتماعي ، مركزاً على حَيَوات الهامشيين والمُهَمَّشِين في الحياة ، ولم يتورّع حتى عن الكتابة عن المجانين في مشافيهم - (انظر عنوان " المنسيون " في رواية ، الشطّار) . وقد عُني عناية مفرطة بالنزعة الشبقية والبدائية عازفاً عن الروادع والزواجر ، مخلياً فسحة الحديث عن الروح لصالح فسحة الحديث عن الجسد ، ولكن فعله هذا لم يكن من أجل الإثارة والإغراء . فالجنس الذي يكتبه جنس بائس ومقزّز. وهو موظّف فنيّاً ، فالمرأة التي تحيط بها خلفيات محدّدة تنزلق بسهولة إلى سلوك مسلك الإنحراف ، وقد صَحَّ فهم الناقد (صبري حافظ) لهذه الظاهرة في الرواية عندما عَدَّ الصراحة والمباشرة وسيلة النص للتخلّص من كل إثارة أو شبهة للإثارة - (انظر دراسة صبري حافظ : البنية النصيّة لسيرة التحرر من القهر ، في آخر رواية الشطار ، ص ٢٢٦) .

والرواية تنتمي إلى الحداثة ، من زاوية أخرى ، لأنها مثّلت تحدّياً للسلطة الأبويّة ، ومحاولة للإجهاز على السلطان الغاشم ، حتى وإن كان الأب مصدره . ونحن نرى أن الأب ، في هذه الرواية ، بالإضافة إلى كونه أباً من لحم ودم ، كان رمزاً للظرف القاهر الذي حاق بالطفل ، وتجسيداً لأنياب الزمن الذي راح يعذب روح الطفل ويعتصرها ويذيبها ، فيجعلها تتقزم وتتضاءل وتلتصق بالجسد ، وتنحل فيه انحلالاً. إنّ لقمة العيش مثلت هدفاً " جوهرياً " في حياة الراوي ، وأية لقمة ؟ إنها " الخبز الحافي " المجرّد من أي أدام ، أو نكهة ، أو حلاوة . وعنوانا الروايتين : الخبز الحافي ، والشطار ، دالاّن دلالةً كافية على المحتوى وعلى الهاجس وعلى رؤى الكاتب معاً .

ومن الظواهر الحداثية في الرواية المغربية المعاصرة تثوير اللغة وتعدديتها وتنويعها ، وهذا ما يلاحظه المرء بجلاء في عمل (محمد

شكري) هـذا ، فهو وإنْ كتبه بالعربية الفصحى ، نجده يوشيه باللغة الشعبية ، ويكسّر سياق الفصحى بعبارات ريفية مغربية ، وبألفاظ من عامية المغرب ، لا يفهمها أهل المشرق ، مما حمل الكاتب على شرح بعض المفردات الغريبة في هوامش صفحاته ، ومن أمثلة تلك المفردات: (الشقف) وهو شيء شبه الكشتبان . و(المطوي) وهو محفظة الكيف ، و(الكيف) هو التبغ . و(السَّبْسِي)، وهو الغليون في عربية بلاد الشام – (الشطار ١٤) . ومن غريب مفردات " الخبز الحافي " (أراحد) وتعني تعال . و(أذاي ينغ) وتعني (سيقتلني)، و(أمِش) وتعني (مثلما)، و(يَنْغَا) – وتعني (قتَل)، و(أوما إيْنو) وتعني أخي. وهو في هذه الكلمات كان يخاطب أمه التي دعته للعودة إلى البيت بعد أن قتل أبوه أخاه (الخبز الحافي ص ١٢ و١٣). ولكن الكاتب الذي شرح بعض الغريب ترك غريباً آخر بلا شرح ، فَشَوَّش تمام الفهم لروايته من قرّاء غير مغاربة من أمثالي .

ومن سمات الحداثة في هذه الرواية التجريب والبعد عن التفلْسُف والنفور من التنظير . وعلى الرغم من وجود بعض العبارات الفلسفية في الرواية التي كانت تجيء ملتحمة بالنسيج فلا تبدو نشازاً أو وعظاً أو إثقالاً لمتعة القراءة والتتبّع .

وهي عبارات تشف عن فكر الكاتب وروحه ، ورؤيته للناس والحياة معاً . ومما قاله بطل الرواية : " لقد بحثت عن لعبة الحياة ورمزها لا عن حقيقتها ، عن الغامض واللغز ، لا الواضح والبسيط ، عن المجهول لا المعلوم ، عن السراب ، لا الماء ". وكذلك قال : " ربما أجمل العيش وَهْمهُ " ورأى أنّ " المرأة التي تتكشف نموذجاً لا تثير رغبة الرسّام لأن الفن يبتلعها " وأفاد : " أنّ مهمة الفن أن يجمل الحياة ". وقال : " ينبغي ألاّ نثق كثيراً بالسعادة ، إنها آنية هاربة ،

منفلتة كلما أردنا القبض عليها ". ولاحظ أن " الفقر فوق القانون ". وكان بهذه العبارة الأخيرة كأنه يستعيد ما أثر عن الجوع والفقر في تراثنا ومآله : أن الجوع قد يكفر بالأعراف والقوانين والمواضعات .

الصعلكة وحضورها في القَصّ :

والحقّ أن هذا الكاتب الذي عضّه الجوع ، بأسنانه الحداد ، في طفولته ويفاعته ، وحتى في شبابه ، قد رسم في سيرته الروائية حياة الصعلكة رسماً دقيقاً ومثيراً ومحزناً ومدهشاً معاً . فالعبارة الأولى في رواية " الخبز الحافي " كانت ترشح بالبكاء والموت والجوع والحرب ، فقد افتتح الكاتب نصّه بقوله : " أبكي موت خالي ، والأطفال من حولي ، يبكي بعضهم معي . لم أعد أبكي فقط عندما ضربني أحد أو حين أفقد شيئاً . أرى الناس أيضاً يبكون . المجاعة في الريف . القحط والحرب " – (الخبز الحافي – ص ٩) .

إنَّ الموت قد مثّل موضوعاً بارزاً في الروايتين ، فقد مات الخال في البداية ، ومات الأخ خنقاً بعد قليل ، خنقه الأب الشرير المجنون، وماتت الأم ، وقبلها مات الأب ، ومات أناس كثيرون ، منهم من عرفه الراوي ، ومنهم من لم يعرفه . ولكثرة الموت وقوّة وقعه على روح الفتى ، صار الحب ، وهو أجمل لحظات العمر ، يذكّر بالموت ، يقول الكاتب ذات مرة : " جلسْنا . فكّرت في الموت . الحبّ دائماً يجعلني أفكر في الموت " – (الخبز الحافي ص ١٤٥) . والسؤال هنا : هل كان حبّ الراوي لأخيه البريء ، وموته أمام عينيه ، بيدي أبيه ، وراء هذه العلاقة الغريبة القائمة في نفسه ما بين الحب والموت ؟ إن الحب والعطف والرعاية اللاتي يتوخّى أن تصدر ، عن أب سوي، قد انقلبت في

أسرة الراوي إلى كره وفظاظة وإهمال ، وقتل . ونظراً لحب كاتب الرواية للموت والقبور ، فإنه اتخذ من الجلوس في المقابر طقساً كتابياً، مما يدل على مزاج منحرف غريب أفرزته وقائع منحرفة وغريبة ، وقد صرّح (محمد شكري) بذلك دون حرج حين قال : إنه كتب الجزء الأول من سيرته الذاتية في المقابر ، المقابر اليهودية والنصرانية والإسلامية، وخاصة المقابر التي يرجع عهدها إلى القرن التاسع عشر في (طنجة). ويعلل ذلك بقوله : " ربّما لأن المقابر القديمة أكثر إيحاءً ، أو لأني أحبّ الموت القديم ". ويكرر ذلك فيتساءل ، في موضع آخر، عما يحفزه دائماً على التجوّل في المقابر ، أهو سلامها ؟ أم هي عادتي أيام نومي فيها ؟ أم حباً في الموت " - (الشطار ص ٢٨).

وكما كان الكاتب يحبّ الموت كان يحبّ الليل . إن " الليل دائماً يُنير له درب النجاة " - (الشطار ٢٠٢). ولا غرو في هذين الحبّين ، لأن المتتبّع لسيرة الكاتب الروائية لا يعجب من ميله للموت وعشقه لليل وتآخيه معه ، فالنزوع إلى الخلاص كان يتمثل بالموت أحياناً . والسواد في حياة هذا الفتى طغى على البياض . وكان الحزن أوسع مساحة من الفرح ، والبهجة أضأل كثيراً من الأسى فهو منذ السابعة من عمره عمل في مقهى من السادسة صباحاً حتى ما بعد منتصف الليل وكان أبوه يأخذ أجره، ويأتي هو في آخر الشهر فقط ليقبّل يد أبيه ، التي كانت تصفعه باستمرار ، بذنب وبغير ذنب .. وكذلك عمل ماسح أحذية ، وعمل في بيع الخضار والفواكه ، وفي الفلاحة ، إذ كان يقود البغل بالزمام في خط المِحْراث ، واشتغل خادماً عند زوجة مراقب المزرعة في (وهران) حيث كان يغسل الصحون ويقلي البيض ، وعمل بائع صحف وشارك في التهريب حمالاً . وبعد أن بلغ سن العشرين تفتّحت روحه للمعرفة ، وتبرعم شوقه للإطلاع ، فالحياة كلها في الكتب ، كما قيل له. فصمّم على

أن يتعلّم ، وسافر إلى مدينة (العرائش)، وتعلّم هناك في نطاق معاناة فظيعة ومقاساة أليمة جداً ، إلى أن استقرّ به المطاف معلماً في (طنجة). وقد وصف محمد شكري شقاءه وفقره وصعلكته وقذارته ، وهو طالب في (العرائش) فقال:

" ثيابي تتسخ وتبلى وتفوح منها روائح جسدي . القمل يعشش فيها ، حذائي يسوّد إليه الماء ، شعري يقزّز ويتدبق وسخاً ، أحكّه باستمرار حتى يسودّ ما بين أظافري ، حين أمشطه إلى الأمام لأنظفه من قشرة الرأس والغبار يتماشط منه قمل أسود نشيط . في كل مشطة لا أقل من ثلاث أو أربع قملات سمينة تتحرك بحيوية موجهاً إياها - بعود صغير - أجعلها تتسابق ثم أضعها في قصاصة ورق وأحرقها بوقيدة لأتسلّى بطقطقة احتراقها " - (الشطار ص ٣٢) . ومن دلائل صعلكته الشريرة أنه عندما لاحظ أن صاحب المقهى يستغله ويسرقه إذ يدفع لغلمان أُخَر أجراً أكثر منه ، صرّح قائلاً : " سأسرق كل من يستغلني حتى ولو كان أبي وأمي هكذا صرت أعتبر السرقة حلالاً مع أولاد الحرام" - (الخبز الحافي ص ٣٠).

إن العالم بأسره كان يبدو للراوي مرآة كبيرة يرى فيها وجهه مشوّهاً ، ولهذا السبب راح يتعاطى المخدّر والكيف والجلوس في المقهى والدخول إلى السينما ، ويكثر بإفراط من مشروباته المتنوعة .

وقد بقيت آثار التشرّد والتسكع والاضطراب والضياع ، تعمل عملها في ذات الراوي طويلاً ، فهو لم يكن يعرف عدد أفراد أسرته ، يقول : " حتى الآن لا أعرف كم كنّا . لقد كان يولد لي أخ وأخت فيموت أو تموت ، وأنا في طنجة لا أعلم شيئاً . لم أسألها (يريد أمه) قط حتى وفاتها في ٨٤/٦/٨ " - (الشطار ص ١٠٠).

وفي صراحة آسرة وبوح نادر ، وبعد أن حصل تطور مذهل في

حياة الكاتب ، وبدأ باكتشاف إمكاناته الجديدة ، وبعد أن نشر قطعة نثرية بعنوان (جدول حبي) في جريدة العَلَم . كتب يقول : " دَوَّخَني الفرحُ، وانتشيت احتفالاً بموهبتي الأدبية الدفينة ، اشتريت أعداداً كثيرة وزّعتها على رفقائي المتدربين ، لأشعرهم بأهميتي بينهم ، فكّرت : ابن الكوخ والمزبلة البشرية يكتب أدباً وينشر " ثم بدأ يغيّر هندامه ، ليتناسب مع مكانته التي سيحُلّها ، وعلّق على ذلك بقوله : " ابن البرّاكة، وعشير الفئران يَتَأَنَّقُ ، يتحضَر ، يتطوّر ، يخرج من جلد خشن، ليدخل في جلد ناعم ، والإلهام ، آه ، لابد من ملهمة ، ابن الوحل يستلهم " - (الشطار ص ١٠٨) .

ثقافة كاتب :

والحقّ أن هذه العبارات المدهشة بصراحتها وعرائها وصدقها معاً تصوّر بؤس الماضي ، في الوقت الذي تشير إلى تحدّ كبير لامتلاك المعرفة ، التي تنير الدروب مهما أظلمت ... ولا عجب ممّن كابدَ تلك المكابدات أنْ يَتَثَقَّفَ وأن يقبل على المعرفة بنهم . ومحاولة رصد لما كان يقرأ الراوي من خلال ما ذكره في الجزء الثاني من سيرته ، تفضي إلى معرفة جوانب من ثقافته الواسعة ، في الآن الذي تكشف فيه خيطاً من خيوط نسيج هذه الرواية فقد قرأ الكاتب العارف باللغة الإنجليزية والفرنسية والأسبانية فيما يبدو ، الكثير من آداب هذه اللغات ، واقتبس منها بعض النصوص والإشارات ، فيما يترجمه (سعيد يقطين) بالمصاحبات النصية - (انظر انفتاح النص الروائي ص ٩٧). ومن الملاحظ أن الراوي قد عرف رامبو ، وهاينرش هايني ، وديكارت ، وسارتر ، وفرلين ، واستشهد بأقوال لهم في الجزء الثاني من سيرته ، مثل قول (رامبو) : " ليس من الخير أن نبلي سراويلنا على مقاعد

الدراسة " وقول (هايني) : " أنا أحب إذن أن أحيا " وقول (ديكارت) : "أنا أفكر إذن أنا موجود ". وتعلم من (جان جاك روسو) في " اعترافاته " أن يشعر بالعَزاء بامتلاك الأشياء الصغيرة التي يهملها الآخرون . وكان قد ذكر في الرواية (اسحق نيوتن) و(هنرلي تورو) و(روبرت فروست) و(فان غوغ) وكذلك تعرف الأديب المغربي محمد الصباغ ، الذي نظر له في أول إنتاجاته ، ونصحه بالإكثار من القراءة . وكان حافظاً بعض أشعار صفي الدين الحلي ومالكاً لديوان المعتمد بن عباد . وقد قرأ المنفلوطي وزكي مبارك وكُتّاباً عَرَباً آخرين . وهو، إلى هذا وذاك ، كان يستمع إلى الموسيقا الغربية والعربية ، وإلى بعض أغاني أم كلثوم ومحمد عبدالوهاب وفريد الأطرش ، وغيرهم . وكذلك بسط لنا في (الشطار) حديثاً مطولاً عن ديكتاتور أسبانيا في القرن العشرين (فرانكو) وعن إعدامه عشرة على الأقل ؛ فهو يوقع على أوامر إعدامهم ، وهو يتناول طعام الإفطار ، بأعصاب باردة ، ونفس استمرأت القتل وألفته . وكذلك كان يشير إلى هجرة اليهود من المغرب إلى فلسطين .

الإيقاع الروائي :

بيد أن ما سبق كله لم يجعل هذا الكاتب يعالج شؤون الروح وشؤونها ، وذلك لأن مسّه الغلاّب كان انحلال روحه في جسده ، كما يقول هو ، وهو انحلال كان يطالعنا بين فينة وأخرى ، فهو ما أنْ يغيب قليلاً ، حتى يعاود الظهور من جديد ، مما جعله واحداً من عناصر النسيج الروائي في هذا الأثر الفني ، وخاصة في القسم الأول منه ... وفي وسعنا أن نعدّه لوناً من ألوان الإيقاع في هذه الرواية . والإيقاع الروائي قيمة فنية تستوقف الناقد وتستحق جهده في النظر العميق في الرواية . وقد كتب (البيريس) في كتابه " تاريخ الرواية الحديثة " يقول :

" إن الإيقاع الروائي هو إيقاع للمحاورات بأكملها وللحوادث وللمشاهد الروائية . فبعض الروايات يأسرنا انسجامها الداخلي بقوة الروابط التي توحي بها وتعقدها ، وبإيقاع الحركات الروائية التي تتصالب فيها " - (تاريخ الرواية الحديثة - ترجمة جورج سالم ص ٤٦٥). وفي دراسة للناقد (أحمد الزعبي) بعنوان : " نظرية الإيقاع الروائي " ذهب هذا الناقد إلى حدّ القول إن " الإيقاع الروائي يضبط ويشكل ويجسّد البنى الروائية المختلفة في ترتيبتها وهندستها وتواصلاتها الظاهرة والخفية ، كما أنه يرسم ويرصد بدقة وانسجام عمليات التنسيق والتحرك والضبط والتكرار والترتيب والتوظيف والتوافق والتعارض والتغيّر والتصادم في الأحداث والمفاهيم والأزمنة والعواطف والشخصيات والعقد والحلول إلى آخر معالم الرواية على صعيدي الشكل والمضمون " - (انظر د . أحمد الزعبي . نظرية الإيقاع الروائي - مجلة الناقد - العدد ٢٠ ص ٣٤).

وروايتا (محمد شكري) تستجيبان للقراءة وفق مفاهيم الإيقاع الروائي في كثير من فصولهما ومشاهدهما وتعالق أجزائهما في السرد والحوار والوصف ، وفي عالمي الداخل والخارج ، والذات والمجموع والجهل والمعرفة ، والحضور والغياب .

وقد قدَّمنا أن انحلال الروح في الجسد كان خيطاً من خيوط النسيج الروائي في هذا الأثر الفني ، وهو يشكل إيقاعاً متوازياً ما بين الرواية والواقع ، أو الفن بوصفه حاملاً ، والواقع بوصفه محمولاً . ففي زمن البؤس الفظيع والفقر المدقع ، والجوع الجارح ، تموت روح الإنسان ، ويخبو هتاف الروح فيها لصالح علو هتاف الجسد . وكما أن الجيوش لا تزحف إلا على بطونها ، فإن الناس الذين ، يكادون أن يفتقدوا ما يقيم الأود في محيطهم ، يفقدون معاني الحياة ويخسرون

هيف الروح معاً ، وتتخشّب مشاعرهم ، فتنحل أرواحهم في أجسادهم ، وخاصة أنهم لا ينعمون بنور المعرفة بل يرسفون في أغلال الجهل ويصابون بغبش البصر ».. ومن هُنا ، فإن كاتبنا أعلن دون مواربة بأنه لم يعرف الحب الحقيقي ، رغم أنه اشترى كتب المنفلوطي وجبران خليل جبران .. وبعد أن قرأ هذه الكتب وَجَدَ الحبَّ الحقَّ مشروطاً بالموت أو بالحزن الأدبي أو بالجنون – (الشطار ص ٤٦).

ومن أشكال الإيقاع في الرواية شخصية الأب المتوحش الشرير، فهو يذكرنا بأب الراوي في بعض قصص (حنا مينه). وقد ألمحنا إلى أن أبا الراوي هنا رمز معادل للواقع القاسي ، والظرف الظالم ، فالناس ، كما يقول عمر بن الخطاب " أشبه بأزمانهم منهم بآبائهم ". ولهذا فإنَّ الأب المهووس بالعنف والضرب والخنق ، هو صِنْوٌ للزمن المتّصف بالعنف والضرب والخنق . وإذا تأملنا بعمق ما جرى ما بين الفتى وأبيه في الجزء الثاني من الرواية ، وجدنا ما يعضد ما ذهبنا إليه ، فقد منع الشاب أباه من إلحاق الأذى بأمه ، مهدداً إياه ، إنْ فعل ، بضربه بيد الهاون . وقد رفعها بوجهه حقاً ، فأخمد عدوانيته وهزم جبروته وحطّم حيوانيته . وقد كان هذا الإخماد والهزيمة والتحطيم متناغماً تمام التناغم مع حلول الأمن والاستقرار والهدوء ، التي تأمنت للكاتب بعد أن توظّف، وصار له دخل ثابت، واستحال من حال إلى حال ، فهو يقول إنه بعد أن صار يقبض مرتباً شهرياً بنى جداراً ضد الجهل والاحتقار والتجاهل . وكم هو وجيه أن يعقد المرء مشابهة بين هذا الجدار ، وبين يد الهاون التي حالت دون التهديد المستمر لألم الوديعة . فبين هزيمة جبروت الأب وهزيمة قسوة الحياة صلةُ تَشَابُهٍ لا تخفى . ويعمق هذه الصلة أيضاً أن نلاحظ أن الأب بعد تلك الحادثة راح يبكي ذاته المهزومة عند الجيران ، تماماً كما كان الابن يبكي جوعه وظلم أبيه في الصفحات الأولى من " الخبز الحافي ". فها هي ذي الأدوار إذاً تتناوب .

ومن ألوان الإيقاع في هذه الرواية بجزأيها ، الصلة ما بين بدايتها ونهايتها ، فقد افتتح الكاتب نصّه بتحيّة لمدينة (طنجة) التي أحبّها حباً جماً ، واختتم نصّه بقصيدة بعنوان (طنجيس) وهو الاسم الأسطوري (لطنجة)، فقد قال في مطلع الجزء الأول :

" صباح الخير يا طنجة المُتفرّسة في زمن زئبقي ". وقال في خاتمة الجزء الثاني مخاطباً طنجة : " يحكون عنك أن طينة الخلاص منك وأن ... فيك قد تفيّأ الأمان ، وأنه حمامة أو هدهد ، وأنه غراب . وبين موجتين تناسلت طنجة ملء زَبَد البحار " (الشطار ص ٢١٣) . وتعارض الخطابين واضح ، فبعد أن كان زمنها زئبقياً رجراجاً في مطلع النص ليتناسب مع زمن الراوي الرجراج المتقلّب ، صار طينها طيناً للخلاص والأمان معاً . إن حب الكاتب لمدينة (طنجة) وغزله فيها يمثلان رغبة دفينة في الامتلاء بعد الفراغ القاتل الذي كان يلقاه في غيرها من المدن التي جال فيها : تطوان ووهران والعرائش . فهو فيها لا يحسّ بالفراغ الممل ، وفيها يمكن له أن يولَد من أكثر الأيام كآبة وعوزاً بعض المتع (العزلة فيها حرّة لها مذاق التوت البري ، والعزلة في (تطوان) مفروضة ومرّة ، ولها مذاق الحنظل – (انظر الشطار ص ٩٥ و٩٦).

وقد صرّح الكاتب ذات مرة بتعلُّقه بطنجة فقال : " لي أماكن في طنجة ، لي ارتباط جداً بالمكان أنا أقدّر ما يُسمّى بجمالية المكان في القصة أو في الرواية ، رغم أنه مذهب كلاسيكي واقعي . ولكني مرتبط جداً بالأمكنة . وأحياناً لا أعرف كيف أكتب حتى أكون جالساً في مكان معيّن " – (أسئلة الرواية ص ٢٠٣) وقد مرّ بنا من قبل حديث الكاتب عن إنشاء روايته (الخبز الحافي) في المقابر . وكذلك فَعَل في بعض فُصُول روايته الثانية (الشطار) .

ولعلّ مظهر الإيقاع الأكبر في هذا العمل الفني قد تجسّد في حالة

التناظر والتقابل ما بين مهمة الراوي الفنية ، من جهة ، وواقعه البشع الفظيع ، من جهة ثانية ، فهو إذ يحاول أن يقهر الزمن الزئبقي لطنجة ، وغيرها من فضاءات الأمكنة المتقلبة ، و يثبته بكتابة رواية تبقى وترسخ .. ، يحاول في الوقت ذاته ألا يكون آلة تصوير (فوتوكوبي) ترسم الواقع كما هو . إنه كاتب يدرك مهمة الفن ووظيفة الأدب ، ويفهم معنى أن يكون المرء منفصلاً عن تجربة عاشها ثم راح يكتب عنها ، وآيةُ ذلك أنه في " الشطّار " يذكر أن المستشرق الياباني (نوتاهارا) الذي ترجم له " الخبز الحافي " إلى اليابانية ارتأى ، بعد ترجمة ثلاثين صفحة منها ، أن يرى الأمكنة الموصوفة في النص ، فذهبا معاً إلى (تطوان)، وعادا إلى (طنجة)، وفي الأخيرة أطلع شكري (نوتاهارا) على الصهريج الذي وَصَفه في الرواية الأولى ، فقال له المستشرق الياباني : " وصفك له في الكتابة أجمل من واقعه الحالي ". فقال محمد شكري : " هذه هي مهمة الفن . أنْ نجمّل الحياة حتى في أقبح صورها ، إن هذا الصهريج انطبع في ذهن طفولتي جميلاً . لابد لي من أن استعيده بنفس الانطباع حتى ولو كان بركةً من الوحل . ثم إنني كنت بعيداً عنه زمنياً ومكانياً عندما وضعته ".

ومما يلاحظ في قسمي الرواية أن فصول الأول منها كانت تتابع بأرقام (١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ..) أما الثاني فقد صارت فصوله تُعَنْوَن بعناوين ، مثل : (زهرة دون رائحة) و(حين يفر السادة يموت العبيد) و(أول درس) ... إلخ . والإيقاع هنا يتمثل بتحوّل في شخصية الكاتب الراوي ، فهي كانت في حال مُزْرية من الجهل والهامشية ، قبل أن تنضج عام ١٩٥٦ ، وصارت في حال أخرى بعد عام ١٩٥٦ ، وهي الأعوام الأخيرة التي تحدّثت عنها الرواية . فحالة الجهل والضياع والتهميش تناسبها الأرقام التي لا تدل على هوية أو شخصية أو تحديد .

كما في القسم الأول من السيرة ، وحالة الوعي والمعرفة والوجود ، تصاقبها العناوين الدالة على الهوية والشخصية والتحديد .

بيد أن السرد المتسلسل في " الخبز الحافي "، رغم الذاكرة الانتقائية للكاتب وجهده في الحذف والاثبات ، راعى التوالي الزمني في حياة الأنا الراوية ، ولكنه في " الشطار " راح يتكسّر ، ولا يبالي بالتتابع أو التعاقب . فالكاتب صار يختار من الذاكرة أشخاصاً وأحداثاً يلتقطها من تيار تدفق وانتهى ، ليكتب عنها فصولاً مقطعة الأوصال ، مبثوثة العُرى ، مكسّراً قيود السرد ، غير عابىء بالزمن الذي أمسى ذا واقع رخيّ عليه ، بعد أن صار يعمل عملاً يؤمن فيه قوته . فهل نستطيع أن نزعم أن تفكك عرى الحبكة في " الشطار " يعبر عن تفكك أوصال المجتمع المدني الذي راح يتطوّر في طنجة بعد استقلال المغرب عام ١٩٥٦ ؟

ويبقى خيط أخير في هذا النسيج السجادي ، هو الخيط السياسي، فقد سجّلت الرواية ، وربما بأمانة وواقعية ، انتفاضة ٣٠ آيار عام ١٩٥٢ التي طالب فيها الناس بالاستقلال ، كما أرّخت انقلاب الناس على الباشا (حين يفر السادة يموت العبيد) ، وقد كان الباشا عميلاً للاستعمار الأسباني في طنجة .

وإذا كان هذا المظهر يمثل تفاعلاً للنّص في التاريخ المعاصر ، فإن تفاعلات أخرى كثيرة قد برزت في هذه الرواية ، فمما يلفت الانتباه هنا ذلك التعبير الحي الصادق عن مناخ مدينة (طنجة) التي كانت يتمتع سكانها بجواز سفر دولي تعبيراً عن وضعها الدولي الفريد . إذ التقى فيها أناس من جنسيات مختلفة ، فمثلت بيئة لتزاوج ثقافات متنوعة قديمة وحديثة ، محلية وعالمية ، وشعبية وفوقية . وقد عبّر الكاتب عن ذلك من خلال المراوحة بين الواقع والحُلم ، واليومي والأسطوري ، في نسيج يشعر الدارس أن الكاتب الذي نسجه قد ترك فسحة بينه وبين الأحداث ، مكّنته من النظر من علٍ ، فاختار من الصورة ما يصلح لبناء جُسِّدت فيه اللحظة العابرة من مِخيال خلال وذاكرة تناوبا على البناء والتشكيل . وهما إذْ نجحا

في إحداث متعة جيدة في " الخبز الحافي " فإن المتعة ذاتها قد هبطت درجتها كثيراً في " الشطار ". ولكن القسمين معاً خلّفا لنا صورة كاتب صعلوك أنهظته تعاسته، وقَهَرَه الجوع وأحرقه الحرمان ، فراح دخان روحه المعطوبة يتصاعد بين سطور هذا العمل ... كما خلّف لنا القسمان صورة لمدينة استحالت من حال إلى حال ، ما بين أربعينيات القرن العشرين وسبعينياته . وهي مدينة (طنجة) الساحلية القابعة عند التقاء المتوسط بالأطلسي ، فلا غرو أن تكون بؤرة لالتقاء الثقافات ومحوراً للاختلاف والحوار والحرية معاً ... فكما كانت (طنجة) مركز العالم عند هذا الراوي ، صارت محور الرواية ومركزها الأهم ، بكل ما فيها من شوارع وساحات ومقاهي و(بورديلات) وفنادق ومدارس وأشياء وأشخاص . وهذا كله يتيح لنا القول أخيراً : إن المدينة التي تقف وراء أشباح روايات لم تولد ، أو قامات روايات اكتملت ، وصارت خلقاً سوياً ، تُمكّن الروايات ذاتها من أن تردّ لها الجميل ، فتكتب تاريخها بماضيه وحاضره وأجنة المستقبل المُستَكِنّة فيه .

الهوامش

١ – شكري محمد : الخبز الحافي ، بيروت ، دار الساقي ، ط ٤ ، ١٩٩٦ .

٢ – شكري محمد : الشطّار ، بيروت ، دار الساقي ، ط ٢ ، ١٩٩٤ .

٣ – فاضل جهاد : أسئلة الرواية ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا ، تونس ، د.ت .

٤ – البيريس : تاريخ الرواية الحديثة ، ترجمة جورج سالم ، بيروت ١٩٦٧ .

٥ – عصفور ، جابر / انقسام الذات ، مقال في مجلة العربي ، الكويت ، العدد ٤٧١ ، شباط ١٩٩٨ .

٦ – حافظ ، صبري : البنية النصيّة لسيرة التحرر من القهر ، مقال أثبت في آخر رواية الشطّار .

٧ – الزعبي ، أحمد : نظرية الإيقاع الروائي ، في مجلة الناقد ، بيروت ، العدد ٢٠ .

٨ – خراط ، ادوار : من ظواهر الحداثة في الرواية المغربية ، دراسة في مجلة الناقد ، بيروت العدد ٣٠ .

٩ – فضل ، صلاح : أسلوب السرد في الرواية ، دراسة في مجلة الناقد ، بيروت العدد ٣٦ .

١٠ – يقطين ، سعيد : انفتاح النص الروائي – النص – السياق ، بيروت ١٩٨٩ .

* * *

الكتاب المنسوب للزجاجي

في السيرافي في العروض هو للنديم

المنجي الكعبي

المخطوط المجهول

تعددت العناية في المدة الأخيرة بمخطوط نادر في علم العروض محفوظ بدار الكتب بتونس دون عنوان ولا نسبة . فظهرت منه طبعة محققة ثم ثانية بعد وقت وجيز لغير المحقق الأول ثم طبعة جديدة من التحقيق الأول. وكل هذه الطبعات نشرت ببيروت في أقل من عام[١].

وقد خلف التحقيق الأول وهو للدكتور جعفر ماجد كثيراً من المداد وراءه في الصحافة التونسية بسبب المؤاخذات على محققه لتقصيره العلمي وخاصة من ناحية ضبط النص ، إلى جانب أمور أخرى أدبية وأخلاقية.

ورغم أن التحقيق الأول خلف - كما قلت - كثيراً من المداد وراءه في الصحافة التونسية[٢] إلا أن التحقيق الثاني وهو للدكتور زهير غازي زاهد والأستاذ هلال ناجي قد صدر دون أدنى إشارة إلى سابقه ولا إلى شيء من النقد الذي ثار حوله . والحال أن النقاش الذي ولده ظهور هذا الكتاب لم يكن ليخفَى عن أي ناقد من نقاد التراث لأهميته من عدة زوايا ، ليس أقلها اضطراب أوراق الأصل واختلال أبوابه ، فضلاً عن الغلط في عنوان الكتاب ونسبته وكثرة الأخطاء الواقعة فيه . وهي أشياء لم يخل منها التحقيق العراقي وإن كان التحقيق التونسي تفرد بالمؤاخذات على محققه من أجل إخفائه مصدر المخطوط وتجاهله

لزملائه بالجامعة الذين كانت لهم حول المخطوط نفسه أبحاث ودراسات منشورة .

وأوّل المفاجأة بهذا المخطوط حصلت عندما ادعى له محققه الأول عنواناً ونسبة غير معروفتين لدى من كان لهم علم سابق به عن طريق لجنة علمية كانت اقترحت له اسم " المخترع في العروض والقوافي " منسوباً للزجاجي ، لضياع عنوانه واسم مؤلفه من غلافه. وكان ذلك في أوائل السبعينيات بمناسبة فهرسته في رصيد المجمعي المعروف المرحوم حسن حسني عبدالوهاب .

وكان اقتراح تلك اللجنة هو الحل الذي اعتمده الباحثون في تونس الذين كتبوا حوله دراسات أو أبحاثاً وبعضهم تولى في رسالته الجامعية تحقيق بعض الأقسام منه[٣] . ولذلك كان رد فعل معظمهم عنيفاً حين ظهر الكتاب باسم " صنعة الشعر لأبي سعيد السيرافي " بدل اسمه القديم .

وليس فقط بسبب خرق حرمة المخطوطات وحقوق التأليف وطابع التكتم عن مصدره قامت الضجة في وجه المحقق ، ولكن أيضاً لأن النسبة التي اعتمدها المحقق بدت غريبة ، لكون السيرافي غير معروف بالتأليف في فن العروض وبدت أغرب لكونه حمّل الكتاب عنواناً أقل ما يقال فيه أنه غير مناسب لموضوعه .

فلم يكن بد في صفوف أصحاب التسمية الأولى للكتاب ولمؤلفه ، من الانتصار لموقفهم ومن انتقاد المحقق من أجل ذلك الاخلال بالمنهج العلمي أولاً وثانياً بسبب عدم احترازه إزاء الحجة التي عوّل عليها داخل الكتاب لردّ نسبته إلى السيرافي . وأبرز من تحمس لهذه القضية الدكتور عبدالقادر المهيري الذي اعتد بسابق معرفته بالمخطوط وإشرافه على

بحث لأحد طلابه حوله وذهب ليقرر في مقال بالصحافة بأنه لا يرى مطلقاً مجاراة المحقق في هذه النسبة الجديدة ؛ وأكد أن الكتاب لا يمكن أن يكون لأبي سعيد السيرافي ، وأنه إلى أن يأتي ما يخالف ذلك تبقى النسبة المرجحة لديه هي نسبته إلى أبي القاسم الزجاجي ، وبعنوان "المخترع في العروض والقوافي". ووضع هذا الباحث مقاله تحت عنوان: "صنعة الشعر للسيرافي أم المخترع في العروض والقوافي للزجاجي ؟ "، إشارة إلى عنوان الكتاب المقرر سابقاً لديه . ووعد بتفصيل مقاله في مجلة متخصصة لبيان القرائن التاريخية والمقارنات التي أتى بها بين نصوص من الكتاب ونصوص من كتب معتمدة تنسب أقوالاً في مواضيع واحدة لكل من السيرافي والزجاجي ؛ وكلها تصب في رأيه عند التشكيك في نسبته إلى السيرافي وترجيح موقفه القديم .

وإنما توقف الأستاذ المهيري عن القطع بعدم صحة هذه النسبة الجديدة ، وقدّم ما عبر عنه بقوله إلى أن يأتي ما يخالف ذلك كحل لدفعها وقتياً والاحتراز منها ، لأن الحجة التي استند إليها المحقق بدت له غير مشكوك فيها ، حيث إنها قائمة على عبارة داخل الكتاب ينسب المؤلف فيها لنفسه صراحة كتاب باسم " ألفات الوصل والقطع "؛ وهذا الكتاب صحيح النسبة للسيرافي في معاجم الكتب كما راجعها المحقق ، ولم يجد فيها أحداً غير السيرافي له مصنَّف بهذا العنوان . ولذلك لم يستطع الدكتور المهيري أن يرفع راية التحدي في وجه المحقق ورفع فقط راية الاحتراز إزاء الدليل الذي قدمه من داخل النص ، لاحتمال كون الكتاب المشار إليه في تلك العبارة هو بمعنى باب من أبواب أحد مؤلفات الزجاجي نفسه ، أو احتمال اشتراك أكثر من مؤلف مع السيرافي في هذا العنوان دون أن يبلغنا العلم بجميعهم .

وكان النقاش قد حمي بين محقق الكتاب الدكتور جعفر ماجد

وبين الدكتور المهيري وتعصبت بعض الأطراف الجامعية لمساندة هذا الموقف أو ذاك على صفحات بعض الجرائد حين تدخلت لإبداء موقف جديد . وكانت لدي مصورة من المخطوطات ولم أكن اعتنيت قبل بالنظر فيها بدقة ، فانتهزت الفرصة لمراجعتها على ضوء النقاش الدائر إضافة إلى ملاحظاتي على هامشها من خلال بعض ما كتب سابقاً، وأدليت برأيي في الموضوع في شكل تعقيب قصير .

وبينما كان الموقف متبلورا بين مؤيد لنسبة الكتاب للسيرافي ومؤيد لنسبته إلى الزجاجي ، ظهر مقالي مشككا في النسبتين معاً وخاصة في نسبته للسيرافي مع بعض التصحيح للعنوان في حال نسبته القديمة المرجحة للزجاجي . وهو ما فاجأ الرأي العام الثقافي والجامعي الذي أصبح أكثر فأكثر اهتماماً بقضية هذا المخطوط ، خاصة بعد ما لاحظته بين يدي هذا التشكيك ، من أن المنهج في تحقيق النصوص الغفل من كل عنوان ونسبه إلى مؤلف معين يقتضي التنصيص في غلافها على ذلك ، منعا للالتباس والتضييع .

ولم ألق بهذا الموقف الجديد جزافاً بل ربطته بمقال مطول لي في الموضوع أعلنت عن نزوله في حلقات في الصحافة بدءاً من اليوم التالي . وأتيت فيه بالتوضيحات الكاملة من داخل الكتاب نفسه لإسقاط حجة المحقق بنسبته إلى السيرافي بل وتغليطها من الأساس . وقدمت فيه كذلك تصحيحاً للعنوان القديم الذي تبناه بعضهم وخاصة الدكتور المهيري للكتاب في حال نسبته للزجاجي[٤].

وتواصلت حلقات مقالي المطول على مدى ست عشرة حلقة ، جمعتها ونشرتها بعد ذلك في كتيب بحوالي مائة صفحة من القطع الصغير بعنوان " صنعة الشعر للسيرافي .. غلطاً ".

وكان المقال حافلاً بكثير من الاستطرادات حول تحقيق المخطوطات وحول حرمة التراث وواجب الالتزام بحقوق الملكية الفكرية في المصنفات الأدبية وغيرها ، واستعرضت خلاله الكثير من الذكريات التي تداعت بالمناسبة ، وعرضت خاصة لعلاقتي القديمة بالمحقق ومعرفتي بخبرته القليلة في ميدان التحقيق . ولم أجد بداً في الاثناء من مؤاخذته مثل غيري من النقاد لتعمده في المقدمة إهمال ذكر مصدر المخطوط ولسكوته المريب عن مراجعه من بين مؤلفات زملائه في الموضوع ؛ وتوقفت بصورة خاصة عند عدم احترامه لحقوق التأليف بصدد تحقيق لي رجع إليه لتخريج بعض الأشعار في الضرورة ، مما جاء في المخطوط . وهذا التحقيق هو " كتاب ما يجوز للشاعر في الضرورة " للقزاز القيرواني ".

ولكن لب المقال كان مصروفاً لبيان ما وقع فيه المحقق من أخطاء وإخلال بنص الكتاب بسبب التسرع والتكتم حتى جاء عمله غاية في سوء التحقيق رغم مظهره الإخراجي الممتاز . وأهم تلك الأخطاء الغلط الذي تسرب إلى فهمه عند قراءة العبارة التي بنى عليها استنتاجه بأن المؤلف يسمي لنفسه كتاباً باسم ألفات الوصل والقطع .

ولم يكن ليدلني على الخطأ في قراءته لهذه العبارة إلا الاضطراب الذي لاحظته في بعض المواضع من الكتاب ولتداخل بعض الأبواب أو اختلافها عن مواضعها الأصلية ولنقص بآخره ، وأخيراً للأخطاء الكثيرة وسوء التقسيم لفقراته .

وكان تتبعي لتخريجاته من تحقيقي لكتاب القزاز هو أحد الأسباب التي جعلتني دون غيري أقف على ذلك الاضطراب بالخصوص . لأن إحدى تلك التخريجات وقعت في قطع واضح بين أبواب الكتاب

وورقاته . وجرّني رد الاضطراب إلى أصله إلى اكتشاف اضطراب بآخر وهكذا إلى أن تماثل النص على أصله أمامي ؛ وأوضحت كل ذلك بصفحاته إلى القارئ ليتدارك الأمر بنسخته ، بانتظار تحقيق أفضل للكتاب .

ولم يكن هدفي إلى ترميم النص إلا الوصول إلى موقع العبارة الموهمة التي استخلص منها المحقق هذه النسبة الخاطئة والتأكد من وجودها في سياقها الصحيح ؛ ذلك أن الخلل في فهم مقصد المؤلف منها دخل على المحقق من جهة عدم التتبع الدقيق لمنهجه في تصنيف كتابه ومعايشة أسلوبه . ذلك أن هذا الكتاب ، كما أوضحت في المقال ، يتميز بلغة بيانية عالية القيمة وبثراء الأخبار الأدبية والمجالس العلمية والاستشهادات التي يقدمها بين يدي موضوعاته . وهو أمر نادر بالقياس إلى غيره من المؤلفات العروضية الجافة غالباً ؛ فضلاً عن اقتدار صاحبه على التصنيف العلمي القائم على المنطق الواضح وحسن التقسيم وجلاء العرض والنقاش ووضوح الحجة والاستدلال ، وربط السابق باللاحق وإحالة المثال على مثله ، إلى آخر ما يقف عليه قارئ كتابه من أسرار الأسلوب السهل الممتنع ، الذي يشدك إلى طلاوته الأدبية وحسن انسيابه جمال عبارته وتداعي معانيه إلى الذهن دون كد . وأطرف من ذلك كله في هذا الكتاب هو ظهور شخصية المؤلف على طول كتابه وعرضه ، بحيث تشعر بتمكنه في العلم الذي هو أهله ، وتشعر بحضوره البارز بين رجالات عصره في الأدب والسياسة وتشعر خاصة بتقدمه في هذا العلم الذي وضع فيه كتابه تقدّماً يلحقه برتبة أستاذه الزجاج .

ولذلك كان أمامنا استحضار صورة هذا المؤلف ، من خلال عصره العلمي والأدبي ومن خلال أسلوبه كما يتجلى في كتابه ، لفهم

عبارته تلك التي ادعى المحقق أنه يحيل فيها على مصنف له لتفصيل الأمر في مسألة ألفات الوصل والقطع المعروضة في الأبواب التمهيدية من كتابه . وهي العبارة التي انطلق منها المحقق للتفتيش في المصادر عمن له كتاب بهذا الاسم فصادف أن لا أحد له كتاب بهذا العنوان غير السيرافي ، فحكم بأن الكتاب الذي بين يديه هو لأبي سعيد السيرافي (المتوفي سنة ٣٦٨هـ) ، خاصة وأن عصره لا يبعد عن عصر المؤلف الذي تدل القرائن التاريخية أنه كان يعيش في القرن الرابع .

وهذه هي العبارة الموهمة : " وبينّا هذا في كتاب ألفات الوصل والقطع بياناً محكماً ". وبالعودة بها إلى سياقها يتبين لنا أنها لا تعني بكلمة الكتاب فيها غير المصدر أي ما نطلق عليه اليوم الكتابة ، لأن الباب الذي وردت فيه ، وهو " باب أول الكلمة وآخرها "، يتحدث عن التهجي ، أي عن كيفية التقطيع العروضي ، وخص بالبيان ألفات الوصل والقطع من حيث الإدراج وعدم الإدراج في التقطيع أي الكتابة العروضية؛ ومما قال في هذا الباب : " ولك في العروض أن تقطع ألفات الوصل كلها في أول البيت وفي أول النصف الآخر .." ثم قال : " وألفات الوصل والقطع تعتبرها بالتصغير ، فإذا ثبتت بالتصغير فهي مقطوعة في الإدراج ، وإن سقطت فهي غير مقطوعة في الإدراج ، وقد بينّا هذا في كتاب ألفات الوصل والقطع بياناً محكماً ، فألف الوصل مثل قولك في ابن بُني وفي اسم سُمي .. وألف القطع مثل قولك أب أبي وفي أخ أخي ، أفلا ترى إلى إثباتها في التصغير ، فعلى هذا فقس جميع ما يرد عليك من هذه الألفات .."[٥].

فالسياق هنا واضح في أن المقصود هو كتابة ألفات الوصل والقطع ، وهي كتابة فصّلها في أول الباب والباب الذي قبله تفصيلاً لا مزيد عليه ، بحيث لا يحتمل الذهن أن المؤلف يترك بقيةً بيان للقارىء

في كتاب له منفرد عن هذا الكتاب ، ينصحه بالرجوع إليه لاستكمال المسألة ، والحال أنه في كتاب تعليمي مفصل ومستقل بذاته وغير محتاج إلى غيره .

وذكرنا في مقالنا الاعتبارات التي كان ينبغي أن تطرد من ذهن المحقق كل إشارة موهمة إلى كتاب في هذا الموضع . ودعمنا فهمنا الصحيح لمقصود المحقق من كلمة كتاب بسبق ورود هذه الكلمة في المعنى نفسه بموضع متقدم وهي قوله : " فأما العروض فيعتمد فيه على اللفظ لا على الكتاب ، لأن الكتاب للعين واللفظ للأذن .."(٦).

وأشرنا إلى المغالطة التي أوقع فيها قراءه عندما ذكر أن كتاباً باسم ألفات الوصل والقطع وجده منسوباً للسيرافي في المراجع . فالواقع أن المراجع ، التي ذكرها بالاسم دون أن يدل عليها بالموضع والصفحة، تذكر كتاباً للسيرافي بتقديم وتأخير بين اللفظين أي " كتاب ألفات القطع والوصل ". وكان من حق القارىء عليه أن لا يحرف ما هو موجود في نص مصادره والإيهام بموافقته للتسمية في عبارة المؤلف .

ولم يبق شك لدى المتتبع للبيانات التي قدّمتها حول حقيقة هذه التسمية الخاطئة للكتاب والقائمة في الواقع على غلط أكثر منها على الخطأ المغتفر . لأن كل محقق مأمون في العمل الذي يقوم به وثقة نزيه فيما يحيل إليه من مراجعه ما لم يثبت عليه التسرع وقلة العلم بالمخطوط الذي بين يديه والمخالفة بين مصادره وبين ما يجريه على لسانها ؛ عندئذ لابد للناقد من أن يتصدى له بما ينبغي من القول غيرة على العلم وأهله .

وبينما كان المتوقع أن يرد المحقق على جام الغضب الذي صب عليه لتلك الشناعات التي ارتكبها في حق المخطوط والباحثين الذين

كتبوا عنه قبله ويستدرك على نفسه الغلط الذي وقع فيه بنسبته إلى نحوي غير معروف بمصنف في العروض ولا بعلْم معترف له به فيه ، وباتخاذ عنوان له غير مفيد بذاته على موضوعه ، فضلاً عن البتر الذي أحدثه في أحد العناوين المفقودة في التراث لمطابقتها على فحوى الكتاب دون توفيق – بينما كان المتوقع أن يرد المحقق بما ينبغي من الاعتذار لمن أخطأ بحقهم والاستدراك على نفسه بهذه النسبة الغريبة التي كان الأوفق منها نسبته إلى الزجاجي على رأي من تقدمه وبعنوان للكتاب أقرب إلى ما جاء في أوله ، كما نصحته بذلك ، وهو " كتاب في علم العروض "، وجده الناس في مقال ظاهر الادعاء والتعالم ينسب لنفسه اكتشافاً جديداً آخر لهذا المخطوط يلغي سابقه ويهوّن من أمر النقد الذي واجهه به جميع نقاده ، وخاصة مقالي الذي ذهب إلى حد الإنكار عنه كل جدوى له .

أما اكتشافه الجديد الذي صدع به بعد تردد حسب قوله إلى حال الانتهاء من صدور حلقات مقالي ، فهو أن الكتاب لمؤلف آخر هو أبو الحسن العروضي ، وليس للزجاجي ولا للسيرافي . وأن العلم بهذا الاسم جاءه بعد بحث وتحقيق إثر قليل من صدور طبعته الأولى ، ولذلك وعد بطبعة ثانية مصححة ومنقحة .

لكن الحقيقة أن هذا الاسم جاءه عن طريق ناشره ، الذي ذكر أنه تفوه به أمامه بعض المحققين بالشرق لدى تداولهم في نسبة هذا الكتاب حين وقع بأيديهم و علّمهم بما ثار حوله من نقد في تونس لنفي نسبته إلى من نسبه إليه المحقق . وكان الناشر ، بعد أن أبرق بهذا الخبر الذي سبب له كثيراً من الإحراج لسمعته في ميدان نشر التراث والتعامل مع كبار المحققين ، عاد إلى تونس وكله عتب على المحقق .

فلم يكن من الرأي لديهما غير المبادرة بطبع الكتاب بعنوان أفضل وبهذه النسبة الجديدة بعد استدراك ما جاء فيه من أخطاء .

ولم يَخف الخبر عني للمودة القائمة بيني وبين الناشر . فقد أكد لي علمه بما اطلع عليه من نسبة جديدة للكتاب لدى بعض المعتنين به في السعودية ، دون أن يذكر لي صاحبها ذكراً واضحاً حتى أني أخطأت في كتابة اسمه في الرد الذي أحكمته لكشف " الصدف السعيدة " التي لم ينفك يُخفي بها علينا مصادر معلوماته الأستاذ المحقق !

وكنت أحرص على نشر هذا الرد قبل التحقق من شخصية أبي الحسن العروضي ومطابقة تأليفه لهذا الكتاب وحقيقة من اهتدى الأول إلى هذه النسبة ومقوماتها لديه . ذلك أن الحرص على كشف الأباطيل أبجل من البحث عن الحقائق ، خصوصاً وأني كنت شبه مطمئن إلى أن ما ذكره المحقق من إشارات إلى الاسم الجديد لا تعدو مجرد ظن جديد لا يبلغ اليقين أو ليس اليقين .

لكن الأيام حملت بحمل جديد من هذا المخطوط ، وذلك في صورة تحقيق له جديد بنفس الاسم الجديد الذي زعم المحقق التونسي أنه اهتدى إليه بعد بحث وتدقيق ! هذا التحقيق جاء بعنوان " الجامع في العروض والقوافي لأبي الحسن العروضي " بقلم محققين عراقيين ، هما الدكتور غازي زاهد وهلال ناجي ، ومنشور ببيروت كالأول ، عن دار نشر يقع بابها قريباً من الأولى !

ولم نشك بمجرد الاطلاع عليه بريح المنافسة التي حملته على جناح السرعة إلى تونس بمناسبة المعرض الدولي للكتاب ، المنعقد آنذاك ، لمزاحمة الأول الذي كان سعره شبه خيالي رغم عدم الفرق في الإخراج ماعدا التجليد ، والذي لم تهدأ بعد الضجة بنقده التي أحدثها منذ

صدوره . وأوضح ما يتجلى طابع السرعة في خلوه مما جرت العادة به في الكتب المحققة ، أي الفهارس . فلا فهرس فيه للأسماء وللأشعار ؛ ومن هذه الناحية يفضله التحقيق الأول رغم دقته غير التامة ، ولا للمصطلحات العروضية . وفي ذلك يتساوى مع الأول .

وليس ذلك كل ما يلاحظ على هذا التحقيق الجديد ، بل تاريخ مقدمته غير المتوازن إطلاقاً مع تاريخ طبعه يثير الغرابة . فإنها أي المقدمة ترجع إلى عشر سنوات سابقة تقريباً ويحيل أصحابها إلى علمهما بالمخطوط منذ سنوات اكتشافه الأولى بتونس في السبعينيات . وأبرز ما يشد فيها هو غياب الحرص على تحيينها - كما يقال - على الأقل باعتبار الطبعة التي تقدمتها بشهور . أما رأيهما في نسبة الكتاب وعنوانه ، فهو أكثر ما يستحق الوقوف عنده بالنسبة لمختص مثلي في نقد التسميات السابقة للكتاب والمنسوب لهما تأليفه وهما السيرافي أو الزجاجي .

ولم يشفع لي انكباب المحققين على هذا الكتاب منذ فجر المعرفة به واتصالهما بصورة منه بواسطة صديقهما الأديب أبو القاسم كرو ، لتقرير اقتناعي بصحة نسبتهما للكتاب وتوفيقهما في وضع عنوان له على طول تلك المدة التي قضوها في البحث من أجل التعرف على صاحبه. فوجهت نقدي لما سموه بالأدلة الداخلية والخارجية للكتاب التي تزن لصالح نسبته في رأيهما إلى أبي الحسن العروضي .

ونشرت هذا النقد تحت عنوان " السيرافي بالعروضي ... غلطاً " لتذكير قارئ مقالي بنقدي للتحقيق الأول الذي وضعته تحت عنوان "صنعة الشعر للسيرافي .. غلطاً ". وتفقدت جوانب عملهما من حيث تلك الأوراق التي اضطربت عن أماكنها وتلك الأبواب التي تقدم وتأخر بعضها

على غير ما بينه المؤلف في أول كتابه ، ومن حيث تلك القصيدة العروضية للمؤلف بآخره التي نقصته مع بعض ما نقصه من فقرات بداخله . لأنها كلها أمور كنت بيّنتها للمحقق الأول في نقدي وتوقعت أن يكون التحقيق الثاني نظراً للوقت بين صدوره وصدور مقالاتي قد علم بها وتداركها ، أو يكون الاجتهاد بعلمها قد ساعد محققيه بمفردهما على تداركها .

أما الأدلة الداخلية والخارجية ، التي أعلنا أنها أقوى من كل شك (" غير القابلة للشك أو الدحض " بعبارتهما) فقد بينت أنها تتساند كلها لتصب في دليل واحد هو الأصل ، وهو ترجمة في ياقوت الحموي لعروضي اسمه أبو الحسن أحمد بن محمد العروضي (توفي في ٣٤٢هـ).

هذا العروضي المتوفي قريبا من عصر الزجاج ، أستاذ المؤلف، لا يصمد الوصف الذي نقله ياقوت عن غيره لكتابه أمام محك المطابقة مع ما في مخطوطنا ، من حيث أبوابه وأوصافه وأسلوبه ، إلا على وجه التجاوز . ولا حاجة لنا في التجاوز لتأكيد اليقين بالشك .

إن الناظر فيما نقله ياقوت لا يخفى عنه ما فيه من استنقاص للكتاب : " وكان أبو الحسن العروضي عمل كتاباً كبيراً وحشاه بما قد ذكر أكثره ونقل كلام أبي اسحاق الزجاج وزاد فيه شيئاً قليلاً وضم إليه باباً في علم القوافي وذاك علم مفرد مثل علم العروض وفيه مسائل لطيفة واختلاف كثير واستقصاء نظر ... ثم ضم إليه باباً في استخراج المعمى وهذا لا يتعلق بالعروض وختمه بقصيدة في العروض ولم يفد بها غير المتكرر .."[(٧)].

فهذا الوصف (حشاه .. وزاد فيه قليلاً .. وذاك علم مفرد ..

وهذا لا يتعلق بالعروض .. وغيره به أحذق ولم يفد بها غير المتكرر ..) مهما تكن نبرة الطعن فيه على صاحبه يبقى غائباً منه ما هو في تقديرنا أظهر وصف للكتاب ، وهو " باب به في الرد على من طعن في العروض والرد على الناشىء ". وهذا الباب موجود في مخطوطنا . فكيف تخلص المحققان من هذه الصفة الغائبة في وصف ياقوت للكتاب في شكل مخطوطه الحاضر لدينا ؟! قالا : " إن القصيدة التي ختم بها الكتاب والتي ردّ بها على الناشىء الأكبر قد سقطت من مخطوطتنا الفريدة ولم نظفر بها في مرجع آخر ". (ص ١٢) .

والحقيقة أن القصيدة المشار إليها وإن كانت مفقودة من المخطوط إلا أنها ليست في الرد على الناشىء ، وإنما هي - بعبارة المؤلف - : " قصيدة في أبواب العروض جامعة تكون علماً لتمامه وكماله " (ص ٤ من المخطوط) . أما الرد على من طعن على العروض وعلى الناشىء فموجود في باب مستقل ، احتفظ المخطوط - كما قلت في مقالي المطول - بأوله فقط (ثلاثة أسطر ، في أول ص ٢٨٣ من المخطوط ، يقابل ٣١٠ من تحقيقهما)[٨]. ولكن المحققين حملا هذا النقص في هذا الباب على كون الرد موجود في القصيدة المفقودة . وبعكس ذلك " باب الإيقاع ونسبه "؛ فكان عليهما أن يتفطنا إلى أن مخطوطنا لا يضم باباً بهذا الاسم أو بهذا المعنى . ولذلك لا يمكن أخذ المطابقة بعواهنها وصرْفها إلى هذا المخطوط بالذات .

وقلنا كذلك في نقدنا إن اجتهاد المحققين العراقيين حول مؤلف الكتاب أوفق من اجتهادهما في عنوانه ؛ لأنهما اصطنعا له عنواناً من بعض ألفاظ المؤلف داخل كتابه دون أن يميزاه بأقواس أو علامة توقف. وهذا الاجتهاد في اسم المؤلف لديهما ، إنما هو أوفق في نظرنا من نسبته المتقدمة إلى السيرافي . غير أن اجتهادهما بنسبة الكتاب إلى

أبي الحسن العروضي لا يدعنا دون تساؤل عن غياب الزجاجي فيه ذلك الذي أدى غيابه ضمن قرائن أخرى إلى نسبة الكتاب إليه . ثم تساءلنا باتجاههما وعلى فرض القبول بنسبة الكتاب على رأيهما إلى أبي الحسن العروضي : كيف لمؤلف بهذه السلاسة في التعبير والجمال في الأسلوب والاستحضار للأخبار والغزارة في العلم والبيان أن يكون له شبه كتاب أو اثنين ، أحدهما " غريب القرآن " والآخر هذا الكتاب في العروض ؟!

وإنما قلنا كتاباً أو اثنين ، لأن الكتاب الثاني الذي نسباه له هو ليس بكتاب بالمرة ، على القراءة الصحيحة في الكتاب . نقصد ما سماه المحقق الأول " كتاب ألفات الوصل والقطع " . والغريب أن المحققين الفاضلين لا يشيران إلى مرجع لهذه التسمية غير موضعها داخل الكتاب دون ذكر الصفحة ؛ ويقولان فقط إنه لا ينسب كتاب بهذا الاسم إلا للسيرافي !

فإما أن يكون التعجل في نشر عملهما هو الذي أوقعهما في هذا الوهم ، وإما التأثر بالمحقق التونسي جعلهما يدرجان " كتاب ألفات الوصل والقطع " ضمن مصنفات أبي الحسن العروضي دون تحقيق (ص ١٨)! والأغرب أنهما فعلا مثل المحقق السابق – إن لم يحاكياه محاكاة الطير – فسمياه " ألفات القطع والوصل "، وبتقديم وتأخير بين الكلمتين في موضع آخر ؛ وإنما هو على التسمية الأولى للسيرافي كما سمته المصادر ، أما الإيراد في المخطوط فعلى تقديم الوصل على القطع . وليس على معنى كتاب كما قلنا بل كتابة ، من الفعل كتب يكتب كتْباً وكتاباً وكتابة .

والتصحيح الآخر يتعلق بترتيب الكتاب . فلقد تفطنا إلى ما أشرنا إليه من اضطراب الكتاب ونقص بآخره ، ولكن أبقيا على شيء من ذلك لم يتفطنا إليه . وهو بقية " باب المتقارب " الذي أخذاه إلى باب

الخرم ، عند الصفحة ٢٧٣ من المخطوط والتي من المفروض أن تقع – لولا سهو تحدثتُ عنه في كتابي " صنعة الشعر للسيرافي .. غلطاً " – بعد الصفحة ١٣١ . لأن الخرم في ترتيب أبواب المؤلف التي أعلن عنها في مقدمته يقع بعد بابي المصراع والخزم . ولذلك لا وجه في عدم التزامهما بالترتيب الذي وضعه المؤلف لكتابه . وكان عليهما تقديم باب الخزم المسمى عنده " باب ما يزاد في أوائل الشعر " وإردافه بـ " باب الخرم ".

وأنا أعرف سبب السهو الذي حصل لهما وهو راجع – والله أعلم – إلى عدم ترقيمهما للأبواب في مقدمة المؤلف بابين بابين أفقياً . فحصل لهما الالتباس مثلما حصل للناسخ . ولا وجه لظنهما بأن " باب الخفيف والثقيل " في غير مكانه من ترتيب المؤلف ، لأن هذا الباب واقع في موضعه ولكن لبّس عليهما بسبب ورود " باب الاحتجاج للعروض " بعده ، ثم بقية الأبواب المتقاربة . وقراءة خاتمة الباب بإمعان تدل على أنه في موضعه الصحيح ، خصوصاً بالنظر إلى السياق وإلى الترتيب المحكم الذي اتبعه المؤلف .

ولذلك قلنا إننا لم نتردد في تسمية نقدنا على التحقيق الثاني باسم " السيرافي بالعروضي .. غلطاً " . لأننا ، في حين توقعنا أن صاحبيه عثرا على الاسم الصحيح لمؤلف الكتاب ، وجدناهما لم يعثرا إلا على إشارة مبهمة إلى كتاب مثله في ياقوت الحموي منسوب إلى أبي الحسن العروضي ، بل ووجدناهما لم يتفطنا إلى بعض القرائن المهمة داخل المخطوط ، من شأن البحث فيها – كما أشرنا في مقالاتنا السابقة – الاهتداء رأساً إلى صاحب الكتاب دون تخمين . وهذه القرائن قلنا في مقالنا على التحقيق التونسي : " إن الحسم فيها يتطلب مني بعض الوقت قبل أن أعرضها ؛ وكنت أتأخر في كتابة هذا المقال الذي أردت أن

أتدارك به ما هو أهم من الجدل حول مؤلفه ، وهو النقص في أوراق المخطوط والاضطراب فيه والتقديم والتأخير في مسائله على غير ما جاءت مرتبة فيه .." [(٩)].

ولم يهدأ قلمي بعد التحقيق العراقي إلا لينهض من جديد لنقد مقال الدكتور المهيري المفصل الذي وعد به في مجلة متخصصة . وإذا هذا المقال يصدر في مجلة " علامات " هذه ، السعودية ، المتخصصة في النقد . وهي مجلة محترمة حسنة الرواج في تونس . وكان أول القراء الذي لفتني إلى موضوع الميهري بها أحد الأصدقاء النقاد الذين تابعوا المعركة ، ولكن دون أن يخل عليّ ببعض الغمز في المقال ، لوجود كثير من ملامح معلوماتي المنشورة به .

فمضيت إلى اقتناء نسختي من هذه المجلة ولم أر داعياً إلى مراجعته من خلالها في بعض المعلومات ، بل في جملة من المعلومات الجديدة التي بدت كأنها مقحمة على مقاله . ونظراً لتطلع الساحة الثقافية والجامعية بتونس إلى موقفي من هذا المقال ، حيث الكل بانتظار موقفي من تلك الإشارات الخاطفة في مقاله حول علمه بالاضطراب في المخطوط والنقص في أبوابه والشك في صحة القراءة للعبارة القائم عليها النسبة الخاطئة للكتاب - نظراً لتطلع الساحة قلت ، فضلت المبادرة بفتح حوار معه داخلي ، على صدر صفحاتنا التي اهتمت بمقالاتي السابقة .

وانتضى للرد عليه في الوقت نفسه المحقق الأول للمخطوط ، لوجود ما في المقال ينزع عنه باكورة الكشف عن الاسم الجديد لصاحب هذا التأليف ، وهو أبو الحسن العروضي . ذلك أن كاتب المقال لم ينس حفظ حقه بالسبق بهذه المعلومات ، عن طريق الاحتفاظ بتاريخ لمقاله .

وهو تاريخ سابق بكثير عن تاريخ ظهور تلك المعلومات ، وخاصة المعلومة الجديدة المتعلقة بأبي الحسن العروضي ، التي ترك المحقق الأول الانطباع في الساحة العلمية بتميّزه باكتشافها على كل نقاده ، تلميعاً لصوته بعد تلك الحملة عليه .

ولم تكن الرغبة لدي في الجدل هي الحامل الوحيد على الكتابة لمناقشة صاحب المقال في علامات ومُنازعه أو منازعيه في اكتشاف أبي الحسن العروضي . بل كانت الرغبة في إظهار الحق وإقامة الحجة على من يخطىء ، وفي إقامة العدل إن ثبت ما يفيد الاعتداء على الملكية الفكرية . خصوصاً ونحن في عالم أحرص على حقوق المعلومات به وحقوق الابداع . ولذلك لم أتوقف طويلاً عند انتظار الرد من أحد المتنازعين على المعلومات التي أفدت بها في سياق المعركة حول هذا الكتاب ، بل أحلت الموضوع إلى بعض جهات التحكيم المختصة ، ونذرت وقتي إلى ما وجهت إليه النظر للاستدلال على المؤلف. وهي تلك القرائن التي أعلنت في مقالاتي بأنني لو تفرغت للبحث فيها لوصلت إلى صاحب الكتاب دون شك . إيماناً مني بأن تلك القرائن صادقة وقوية في حد ذاتها ؛ والأسف على كون الباحثين قبلي لم يهتموا بها أو لم يهتدوا إليها .

ووفقت في خاتمة المطاف إلى نتائج باهرة ، نشرتها في سلسلة مقالات بعنوان " رحلة تحقيق في مخطوط مجهول أو كتاب ألفناه في علم العروض للنديم ". اكتشف القراء من خلالها ، وخاصة حين أودعتها كتاباً بهذا العنوان[١٠] أن من بين المخطوطات العروضية لدينا بدار الكتب الوطنية بتونس ، عشرات المخطوطات العروضية ومعظمها شروح وفي أكثر من عشرة منها نقول كثيرة ومطولة ، بعدد الصفحتين فأكثر ، من

كلام صاحب مخطوطنا المجهول ؛ وأن عنوان كتابه موجود في أحد تلك المخطوطات بتسميته الكاملة والواضحة ، واسم مؤلفه بها كذلك .

والقرائن ، التي كانت برهاني إلى المعرفة بصاحب هذا المخطوط ، تتراوح بين أسماء مذكورة في الكتاب ، ومسائل للمؤلف رأي مميز فيها عن سائر العروضيين . وكنا - حتى ولو لم تقفنا تلك الشروح على اسمه واسم كتابه - نغنم منها تصحيحات لنص كتابه . وكم هو في حاجة إليها من خلال تلك النسخة الفريدة المضطربة التي بقيت منه .

أما الأسماء فأهمها مصطلح " الغريب "، اسماً للبحر المتدارك الذي أطلقه عليه المؤلف . وأسماء بعض من ذكرهم من معاصريه - عدا الزجاج بطبيعة الحال - من أمثال اليزيدي والعباس بن الحسن وزير المقتدر وأبي جعفر الضرير وأبي زفر السجستاني .

وقدّرنا أن كل القرائن قد لا تنهض دليلاً بقوة الوقوع على اسمه مقروناً بالغريب ، ذلك الاسم الذي سماه به لنفسه في كتابه . ولذلك جعلنا هذه النقطة ، أو بالأحرى هذه التسمية للبحر المتدارك بالغريب ، هي مفتاح بحثنا ضمن الموضوعات - وهي القرائن الثانية[11] - التي قدّرنا أن لا تكون الكتب المتأخرة وخاصة الشروح الكثيرة تخلو منها أو من بعضها . لأنها موضوعات مهمة ومتميزة في هذا الكتاب ، ولأنها في أغلبها محل نقاش بين العروضيين في عصر المؤلف وإلى ما بعد عصره.

ومن هذه الموضوعات : النزاع حول المشطور والمنهوك وكونهما ومجزوء الرجز شعراً أو ليس شعراً ، وعلاقة ذلك بجريان الشعر على لسان الرسول صلى الله عليه وسلم ونهي القرآن عنه ؛

ومنها دفاع المؤلف على العروض باتجاه المناهضين لتعلّمه أو الجاهلين بأغراضه وفوائده . وهو دفاع حار ، وفيه يعرض صاحب الكتاب لكثير من النماذج الشعرية النادرة في دواوين بعض الفحول ويعرض لتصحيحها والاعتراض على الاستشهاد بها .

كل هذه القرائن معروضة بتفصيل في كتابي رحلة تحقيق .. وأكتفي هنا بذكر أهم النتائج ، تنويراً لقارىء هذه المجلة في موضوع هذا المخطوط .

– أولاً : هناك عشرات الشروح العروضية المخطوطة تنقل نصوصاً مهمة ومطولة نجدها برمّتها في كتابنا . هذه الشروح ، بعضها يذكر صاحبنا باسم النديم وبعضها يسميه بالعروضي . وفي كل هذه النقول[١٢] نجد اسم النديم دون تعريف يذكر ، ولكن نجده مقروناً في بعضها باسم الزجاج في الترتيب وباسم الجوهري أيضاً . وكلاهما من أصحاب الأقوال المقررة في معظم مسائل العروض ، وخاصة الزجاج الذي كان بمقام الأستاذ من مؤلفنا .

أما الكتب التي تذكر مؤلفنا باسم العروضي ، فلم نجد في الواقع منها إلا كتاباً واحداً فقط ، مع ميزة فريدة ، وهي أنه يسمّيه لحسن الحظ باسمه الكامل ويسمّي كتابه ، فهو فيها " أبو الحسين أحمد بن محمد العروضي ، تلميذ الزجاج "، وكتابه عنوانه " كتاب ألفناه في علم العروض ".

والذي ذكر ذلك الخالدي ، وهو عروضي من رجال القرن الحادي عشر ، في كتابه " الفوائد الصفدية على شرح الرسالة الأندلسية "[١٣].

– ثانياً : أن هذين الاسمين المسمّى بهما صاحب الكتاب ، النديم

والعروضي ، والنقول المتفقة تحت أحدهما والآخر[١٤] في المخطوطات الكثيرة تدل على كون صاحبهما واحد . ويؤكده نسبة اسم " الغريب " إلى النديم في أحدها صراحة .

وقد وجدنا هذه التسمية للبحر المتدارك منسوبة للنديم في كتاب لابن القللوسي السبتي المتوفي سنة ٧٠٧هـ ، هو " الختام المفضوض عن خلاصة علم العروض "[١٥]. مما يقرر لدينا أنّ الاسم المشهور لمؤلف كتابنا حتى القرن الثامن هو النديم . ومنه لاحظنا القدر الكبير من الكتب التي تذكره بهذا اللقب دون غيره .

ثالثاً – أن كنيته أبو الحسين جاءت في كتابه نفسه . في أبيات أنشده إياها اليزيدي ، على سبيل الغموض في رويّها والتعجيز له عن حلها . ونوه المؤلف بنفسه في كتابه بأنه استخرجها قبل أن يتمّ كتابتَها أمامه اليزيديُّ[١٦].

وكان هذا الاسم – الكنية – أبو الحسين غائباً عن نظر المحققين ومن فهرس المحقّق الأول ، ووجهنا إليه النظر للأهمية التي قدّرنا بحق دلالته إيانا على المؤلف ، كما وجهنا النظر إلى مصطلح "الغريب " الذي قلنا وقتها[١٧] إن لدينا بالاسم والتأليف من ذكره في كتابه. ونقصد التهانوي[١٨] الذي نقل عن " عروض سيفي " اسم الغريب، نقلاً عن غيره .

وسيفي ، هو عروضي فارسي مشهور من القرن التاسع ، وأمكننا الاطلاع على كتابه[١٩] بالمكتبة الوطنية بباريس ، وسماه فيه أحمد العروضي ، بل كان لنا هذا الاطلاع المفتاح الأول الذي انتقلنا بعده إلى كم هائل من المخطوطات لفحصها للغرض .

– رابعاً : إن الالتباس الحاصل في ألقاب بعض العروضيين

وأسمائهم في معاجم التراجم قد جاء بعضه بسبب التطابق في الاسم واسم الأب وأحياناً الكنية ، وأحياناً بسبب إطلاق العروضي على أكثر من واحد منهم ؛ واحتمال التصحيف في مثل أبي الحسن وأبي الحسين .

يقول الخالدي ، في مقدمة كتابه[٢٠] : " وحيث أقول قال العروضي ، فهو العلامة أبو الحسين أحمد بن محمد العروضي تلميذ الزجاج ، ويكون ذلك منقولاً من كتابه الموسوم بكتاب ألفناه في علم العروض ، أو قال ابن العمك بالميم أو الباء ، فهو يحيى بن جعفر بن العمك اليمني ، ويكون ذلك منقولاً من كتابه الموسوم بالكافي في العروض الوافي ، وقد انتحلت غالباً عبارتهما لقصوري وجعلت على الله المعوّل في أموري.."[٢١].

وإضافة إلى ذلك تحقق لدينا من الخالدي نفسه أن أبا الحسين العروضي هو غير أبي الحسن العروضي ، الذي ظهر باسمه التحقيق العراقي للكتاب .

أما عن السؤال الذي بقي قائماً أمامنا ، وهو لماذا تجاهل المحققون قبلي اسم أبي الحسين العروضي في النصوص التي استنطقوها لهذا الغرض ، وفيها إشارة واضحة إلى كونه غير أبي الحسن العروضي دون احتمال تطابق كنيتهما الواحدة بالأخرى تحت أقلام أصحاب تلك النصوص ؟ بل بعضهم[٢٢] غيّر " أبي الحسين " في نص الوافي بالوفيات إلى " أبي الحسن " ليتطابق مع تقديرهم بأنه اسم صاحب الكتاب الذي اكتشفوه له[٢٣].

ولمّا كان اسم أبي الحسين يتردّد في نفسي كنيةً لصاحب المخطوط منذ اللحظة الأولى التي وقفت فيها داخل كتابه على تلك الأبيات التي خاطبه بها اليزيدي ، أثناء ما كنت أكتب نقدي على التحقيق الأول ،

جنحت إلى تصديق حدسي بأن تلك الاشارة كانت مهمة جداً ، وأن الوصول إلى تحقيقها كان ينبغي أن يتطلب مني أقل من هذا الجهد لو لم تطوح بي تلك الظنون التي أبْعد بها أصحابها عن درك الغاية من أقرب سبيل . وأقرب سبيل هو الأخذ بالقرائن الأخرى ، زيادة عن قرينة الكنيةَ، لتحديد هوية المخطوط ، وأهمها اسم الغريب الذي أطلقه المؤلف نفسه على البحر المتدارك .

فإنه ، وإن كان اسم الكتاب واسم مؤلفه ربما يخفى لأسباب من افتقاد نُسخه الكثيرة ، إلا أن الدارس الحصيف للعروض يعرف أن اسم البحر المتدارك قد تفنن العلماء في إطلاق التسميات عليه ، ولا يبعدُ أن يكون في كتاب أحدهم اسم من سماه الغريب . وفعلاً وجدنا في أول الأمر التهانوي يذكره اختصاراً ، نقلاً عن سيفي عروضي[٢٤] .

فما إن طالعنا عنوان كتاب أبي الحسين العروضي في الفوائد الصفدية حتى حضَرتنا العبارة الأولى في المخطوط : " هذا الكتاب ألفناه في علم العروض وشرح أبوابه وتقطيع أبياته ...". فإذا هو - أي المؤلف - يطابق بين عنوان كتابه ومفتتح عبارته فيه . وهي مطابقة قديمة ومعهودة . وقد يكون بسبب طول عنوانه اقتصر المتأخرون في الاحالة عليه بلفظ مختصر ، أو قال فلان في كتابه ، على غرار أصحاب المؤلفات الذين لهم كتاب مفرد في الفن ، فلا يذكرون حتى يُعرف كتابهم المقصود .

ونسخة الخالدي التي بين يديه من كتاب العروضي ، أبي الحسين ، هي أكمل وأتمّ من التي بين أيدينا . ولذلك قدّرنا أن جمع ما وجدنا من النقول فيه وفي المؤلفات العروضية الأخرى يساعد على تصحيح الأخطاء التي وقعت في التحقيقين المنشورين وسد النقص فيهما

وقد أوردناهما من كل مخطوط على حدة لسهولة المقابلة بينها وبين نصنا .

وكان من الواضح لدينا أنها وحيث وجدتْ مسبوقة باسم العروضي " أو مشفوعة بـ " هكذا قال العروضي " أو " انتهى من العروضي " أو بالاسم الثاني الأغلب الذي وجدناه له وهو النديم . إلا وعرّفْنا أن تلك الكتب تنقل عنه مسائل تفرّد ببحثها أو قتلها بحثاً ، أو تشير إلى مسائل خلافية بين العروضيين والخليل وكان له رأي فيها إسوة بالزجاج أستاذه أو نقلاً عنه .

وتلك المسائل بعينها هي التي كانت دليلنا أثناء البحث داخل تلك المخطوطات . ويأتي على رأسها قوله في البحر المتدارك ، وتسميته بتلك التسمية التي ذهبت عنواناً من عناوين تعرّفنا على المؤلف .

أمّا لماذا هو النديم تحت معظم الأقلام وهو العروضي تحت بعضها فقط ؟ فقد شرحنا ذلك مطولاً وقلنا إن المصنفين ربما مالوا بحسب مدارسهم العروضية وأوطانهم إلى تخصيص اسم العروضي بأعْرَفهم لديهم وإطلاق شهرة أخرى على غيرهم تمييزاً. فليس كل خزرجي هو صاحب الأرجوزة المشهورة باسمه في العروض ، ولا كل أندلسي هو صاحب الأندلسية في العروض التي شرحها الخالدي في صفديته[٢٥]؛ ولا السفاقسي صاحب المورد الصافي في شرح عروض ابن الحاجب والقوافي هو كل سفاقسي ... إلخ .

على أننا لم نجد إلا الخالدي يسميه بالعروضي دون لقبه النديم في نحو عشرين مرة ، إلا أنه وحده الذي وجدناه يسميه باسمه الكامل ويسمّي كتابه . أما المؤلفون الآخرون ، فلم يمكن لنا التعرّف على من يقصدون بالعروضي لو لم تكن حاضرة في ذهننا تلك المسائل التي تميز

بطرقها أو خالف فيها غيره أو كان له مصطلح مخصوص بشأنها ؛ ولولا ذلك لكان فاتنا التعرّف على كونه هو نفس العروضي الذي يسميه الخالدي ويقتبس منه الفصول الطوال في كتابه .

ولو كنا عرفنا أن النديم هو الاسم الأعرف به صاحبنا لكنّا اختصرنا الطريق والبدء بالبحث عنه في الكتب المطبوعة تحت ذلك الاسم . وأقرب هذه الكتب إلينا كتاب الدَّماميني[٢٦]، الذي عاد إليه المحققون جميعهم ؛ ولكن لم يهتد أحد منهم إلى كون النديم فيه هو العروضي صاحب المخطوط المجهول . ولذلك نقول بأن معاشرة المحقق لموضوعه مهمة ، وهي التي تحدد في النهاية سرعة تفطنه لمثل هذه الأمور .

ولكن اسم النديم لم نهتد إليه عن طريق تتبع المسائل الخلافية في الكتب المتأخرة ، العروضية وغير العروضية أحياناً ذلك أن بعض الشروح الشعرية تخص القصائد المنظومة من بحر المتدارك بحديث عن تسميات هذا البحر لدى جماعة من العروضيين . وهي قناة من قنواتنا في بحثنا عن سر صاحب مخطوطنا الذي يقرر بكل اعتداد بعلمه بسبب تسميته للبحر المتدارك بالغريب .

ومن هذه الشروح " شرح المنفرجة "، قصيدة أبي الفضل النحوي التوزري المشهورة بالقصيدة المنفرجة التي يقول في مطلعها :

اشــتدّي أزمــةُ تَنْفرجـــي قـــد آذنَ صُبْحُـــك بــــالبَلَج

هذا الشرح الأدبي غير المعروف كثيراً هو للنقاوسي ، وعنوانه " الأنوار المنبلجة من أسرار المنفرجة "[٢٧]. ففي موضع منه[٢٨] يقول الشارح : " وهي من البحر السادس عشر الذي طرحه الخليل بن أحمد

ولم يُثبته للعرب لِعلّة مذكورة في محلها وأثبتَه أبو الحسن الأخفش والزجّاج والنديم وجماعة من أئمة العروض ويَنْفكّ من الدائرة الخاصة دائرة المتفق .

ووجود اسم النديم هنا بعد الأخفش والزجاج لذو دلالة على أهميته ؛ ولا يمكن الافتراض أمام غيابه من كل التراجم التي بين أيدينا - وفتّشها المحققون قبلي - بأنه شخصية عروضية لا وجود لها بل الأقرب الإقرار بوجودها تحت اسم آخر ربما أعرف به في وقت متقدم ، وهو اسم النديم ، لتكرره في المخطوطات التي فتّشتها بحثاً عن العروضي صاحب مخطوطنا . وبالمقابلة ، تبين لي أن كل النقول المسبوقة باسم النديم هي من كتابنا هذا .

بقيت مسألة مهمة وهي التأكد من أن النديم هو غير العروضي أبي الحسن الذي نسب له المحققان العراقيان الكتاب . وليس من طريق إلى ذلك غير طريق المقارنة بين النصوص المنقولة من كتاب أحدهما والآخر إن كانا غير واحد في الواقع والحقيقة .

وقد وجدنا الجواب في شرح من شروح العروض ، يسمّي صاحبه الاسمين معاً ، النديم والعروضي ، على أنهما غير رجل واحد . وصاحب هذا الشرح هو القلعي التونسي الأزهري ، وشرحه مهم جداً ومخطوط ، وهو على رسالة الوزير محمد راغب باشا في العروض[٢٩] . ولولا اعتماده على قدر من التمييز بين العروضيين الملقبين بفنهم الذين يذكر أقوالهم لتعذّر علينا التمييز بين أحدهم والآخر . لكن القلعي يميز بينهم عن طريق تفصيل نسبتهم وكنيتهم . ولديه منهم من يسميه أبا الحسن العروضي . فكان علينا أن نتبين أنه غير أبي الحسين العروضي الذي يسميه الخالدي بهذه الكنية وتسميه بقية المصادر التي رأيناها النديم .

ولم يكن أمامنا غير تبين الأقوال المنسوبة في القلعي لأبي الحسن العروضي لعلها تكون أو غير تلك المنسوبة لأبي الحسين العروضي النديم .

وأحد تلك الأقوال التي ذكرها القلعي نفسه – نقلاً عن كلام أبي الحسن – يتعلق بمسألة خلافية بعينها ، هي دخول القصر أو القطع – على أحد القولين – في الضرب الخامس من أضرب البحر الخفيف[٣٠]. فتحتم كون الفرق بين الرأيين ، المنسوب أحدهما للعروضي أبي الحسن والمنسوب الآخر للنديم أبي الحسين ، يقرر التمييز بينهما . ويؤكد الأمر بصورة أقوى مما يكشفه تزديد المسألة نفسها في كتاب آخر ، هو كتاب الفوائد الصفدية للخالدي المتقدم الذكر ؛ وإن كان مقام التلخيص لديه جعله يأتي بكلام قريب مما ذكره النديم في مخطوطنا .

ولابدّ أن نعود إلى أرقى القرائن التي قادتنا إلى العروضي المسمى بالنديم ، أبي الحسين أحمد بن محمد ، تلميذ الزجاج وصاحب الكتاب الموسوم بـ " كتاب ألفناه في علم العروض "، أقصد قرينة البحر الغريب . فكل الشروح العروضية المخطوطة التي عدنا إليها من أجل هذا البحث ، وعددها أكثر من الأربعين ، عدا شرح المنفرجة في الأدب وشروحاً أخرى مماثلة ، لا تذكُر من سمى البحر السادس عشر في الدوائر بالغريب ؛ وإن كان بعضها يذكر أسباب هذه التسمية ، وينقل عبارة مؤلفنا نفسه واستشهاداته إلا مصدراً واحداً منها ، هو القَلَلوسي السَبتي المتوفي على رأس القرن الثامن ، أي أنه مؤلف قديم نسبياً ، فهو الذي سماه في كلام طويل نقتطفه للأهمية .

يقول القللوسي في " الختام المفضوض عن خلاصة علم العروض "، عند الحديث عن المتداني وهو تسمية أخرى للبحر المتدارك:

" المتداني (...) أهمله الخليل لقِلّتـه فـي شـعر العـرب (...) وأدخلـه الجوهري والنديم وابن رشيق وابن السمان وجماعة من العروضيين فـي المستعمل (...) فأمّا النديم فسمّاه الغريب ، وسماه نصر بن اسماعيل بـن حماد الجوهري المتدارك ، وسماه ابن كيسان المترادف ، وسماه المعري ركض الخيل ، وأهل الأندلس يسمونه مشي الـبريد ، وابـن السمّان المتداني ، وسماه بعضهم المخترع ذكره أبو الصلت [وسماه بعضهم قطر الميزاب ...]، وسماه بعضهم العِقال ذكره القرطبي ، وأشهر أسمائه الخبب .."[٣١].

وبكلام السبتي حول الغريب ، المنسوب للنديم ، اكتملت لدينا المعرفة بصاحب المخطوط ، معرفة نرجو أن لا يبقى معها شك لأصحاب الاجتهادات السابقة حول اسمه .

المناقشات

وكانت هذه الاجتهادات تمحورت حول محاولة نسبة الكتاب واقتراح عنوان لـه . أما نسبة الكتاب وهي المفتاح لـه ، فكانت أمام الباحث إشارة مهمة في الكتاب نفسه إلى تلمذة صاحبه للزجاج المتوفي في أوائل القرن الرابع . وهي التي على أساسها اتجه الرأي ، لدى لجنة علمية تولت فهرسته في أول الأمر ، إلى نسبته إلى الزجاجي أشهر تلاميذه والملقب باسمه لصلته الوثيقة به ، وتشهد لذلك النقول الكثيرة عنه في هذا المخطوط . وتخيرت اللجنة أو بعض أفرادها عنواناً لـه من كتب الزجاجي المفقودة وهو " المخترع في العروض والقوافي ".

واعتمد هذه النسبة وهذه التسمية بعض الباحثين والمحققين ، إلى أن ظهر الكتاب في تحقيق أكمل منشوراً تحت عنوان " صنعة الشعر

للسيرافي " ، فتدخل أصحاب التسمية القديمة والنسبة القديمة للرد على المحقق بإنكار نسبة الكتاب إلى عالم غير معروف بالتأليف في العروض ولا محب لهذا العلم واتخاذ عنوان من كتبه غير مناسب لموضوع كتاب يقول صاحبه صراحة في أوله إنه كتاب في العروض وليس في " صنعة الشعر والبلاغة " كما هو العنوان الأصلي لكتاب السيرافي المفقود .

وبما أن العنصر الجديد الذي تدخل في نسبة هذا الكتاب هو السيرافي ، فقد تركز رد المدافعين عن نسبة الكتاب إلى الزجاجي على قرائن تاريخية ، تشكك في صحة معاصرة السيرافي للشخصيات المذكورة في الكتاب من ناحية ، وعلى قرائن موضوعية تقرر عدم التطابق بين نصوص في الكتاب وبين نصوص من خارجه منسوبة قطعاً للسيرافي في مواضيع واحدة .

ولكن الحجة التي كانت أقوى لإسقاط حجة المحقق هي بيان الخطأ في تحميله عبارة بداخله على أن المؤلف يذكر فيها لنفسه كتاباً باسم ألفات الوصل والقطع . وقد بينا بما لا مجال فيه للشك أن المؤلف لا يذكر في تلك العبارة له كتاباً بالمرة . وكتاب السيرافي – المذكور له في المصادر – بتقديم وتأخير بين اللفظين[٣٢]، وليس كما ذكر المحقق .

وهو أمر أقنع المحقق نفسه إقناعاً حوّله إلى تبني اسم جديد للمؤلف ظهر بالمشرق على أيدي بعض المعتنين بالمخطوط . ولم يلبث أن ظهر به تحقيق ثان ، تبنى صاحباه نفس الاسم وهو أبو الحسن العروضي ، واتخذا عنواناً له " الجامع في العروض والقوافي " استيحاء من بعض عبارات المؤلف داخله .

وهو عنوان أفضل على أية حال من عنوان " المخترع .." الذي اتخذته اللجنة ومن سار على دربها ، لأن " المخترع " كتاب في القوافي

وليس في العروض عامة ، بدليل نقول ابن رشيق الكثيرة منه والتي ليست موجودة في المخطوط[٣٣].

ولذلك تراجع عن تسميته بالمخترع في العروض والقوافي من سماه بذلك ولم يعد تساؤله قائماً حوله بالمقابل لتسميته بصنعة الشعر للسيرافي ، كما ورد في مقاله الأول النقدي للتحقيق ، وأصبح أميل إلى المؤلف الذي ظهرت نسبته إليه ، وهو أبو الحسن العروضي . مما أفقد مقارناته التي بناها على السيرافي كل أهمية[٣٤].

غير أن النسبة الجديدة أصبح يتنازعها أكثر من واحد وادعاها حتى صاحب التحقيق الأول وكذلك صاحب نسبة الكتاب إلى الزجاجي بعد أن كان متعصباً لها .

وكان الخبر بظهورها على لسان الدكتور عياد الثبيتي غير متأكد ولا معروف نسبة التحقيق فيها لديه ولا مصادره لها . ولذلك عوّلت في نقد صحتها على ما ظهر في التحقيق العراقي من مصادر عليها . وبقدر يقين أصحابها في الإدلاء بها كان تشكيكي في صحة أدلتهما عليها ، خاصة وأن تلك الأدلة لا تتجاوز مجرد أوصاف غير كاملة للكتاب وبعض النقول منه في موضوعات عامة ، لا يختص بها عن آخر.

وبعد كل ذلك التوقف حول الأسماء والعناوين المقترحة للكتاب ، وغالباً دون احتراز كاف وتدقيق ، وجهت وجهي شطر المخطوطات العروضية الكثيرة التي لدينا . واستنطقتها خاصة حول المسائل الخلافية التي عرض لها المؤلف وأوضح له رأياً فيها ، وكذلك حول بعض المصطلحات العروضية التي ينسب لنفسه تسميتها بأسماء محددة ، كالغريب على البحر المتقارب . وكانت بين يدي كالسراج في ظلمات هذا البحث علامتان عليه ، إحداهما : كنيته بأبي الحسين في الكتاب ، في

أبيات أنشدها إياه على سبيل المعاياة صاحبه اليزيدي ، والأخرى : ذكره في كتاب سيفي عروضي منسوباً له اسم الغريب .

وكانت النتيجة هي الكشف عن اسمه كاملاً وعنوان كتابه كاملاً في كتاب الصفدية للخالدي ، من علماء القرن الثاني عشر ، وارتباط لقبه بلقب البحر المتدارك . وبذلك صدقتْ كل تلك الأمارات التي تجمعت لدي حوله ، وهي نسبة اسم الغريب إليه وتكنيته بأبي الحسين وتسميته بأحمد في كتاب سيفي عروضي وبداية كتابه بالعبارة الافتتاحية التي جعل منها عنوان كتابه .

وبعد ظهور هذه الحقيقة ، بخصوص نسبة هذا الكتاب إلى مؤلفه بعد أن ظل أمره مجهولاً وعنوانه مجهولاً ، وجدنا مقالاً للدكتور محمود محمد الطناحي بمجلة معهد المخطوطات العربية[٣٥]، يبدو أنه ظهر متأخراً بوقت طويل عن تاريخ كتابته لأنه يعزو نسبة الكتاب إلى أبي الحسن العروضي ، نقلاً عن الدكتور عياد الثبيتي من السعودية ، ويربط هذه المناسبة في علمه باسم صاحب هذا الكتاب منه بمعرض القاهرة الدولي للكتاب في أوائل ١٩٩٦ ، أي بعيد نشر التحقيق التونسي بشهور قليلة .

ورغم ظهور المقال في أواسط ١٩٩٧ ، أي بعد ظهور كتابين في تونس حول هذا المخطوط[٣٦]، وتصحيح نسبته والاستدراك على محققه ما وقع فيه من أخطاء وما وقع في المخطوط من اضطراب ورقات وأبواب ونقص ، إلا أن صاحب المقال كمن لا يعلم بشيء من ذلك ، ولا بالتحقيق الثاني . ولم تجد المجلة بداً في نشرتها " أخبار التراث العربي"[٣٧] من التعليق على تعقيب لديها لأحد محققي هذا الكتاب في العراق على التحقيق التونسي بأن النتائج التي توصلا إليها هي نفسها النتائج التي توصل إليها الدكتور الطناحي في مقاله .

وأطرف ما في مقال الدكتور الطناحي ، رغم تجاوز الأحداث له ، هو اطلاعنا من خلاله على النص الذي استدل به الدكتور الثبيتي على نسبة الكتاب إلى أبي الحسن العروضي . هذا النص أورده أبو هلال العسكري في كتابه ديوان المعاني في فصل تعمية الأشعار وفيه قوله : "وذكر بعض أهل العلم وأظنه أبا الحسن العروضي .."[٣٨]. أي أن النسبة مطنون فيها أصلاً لدى العسكري ، ولكن الظفر في حد ذاته بهذه الإشارة كانت كافية ، إلى جانب الاستطلاعات الأخرى في ترجمته بياقوت والأوصاف التي أعطاها عن كتابه وكذلك نقلين له في المرزباني ، لحمل الظن على اليقين لدى الدكتور الطناحي . حتى أنه علق على قول العسكري " وأظنه أبا الحسن العروضي "، بقوله في الهامش " لا تستوحش من هذه الكلمة فسيأتيك ما يكشفها " . يقصد النقول من المرزباني ووصف الكتاب في معجم الأدباء وترجمته في ياقوت وغيره .

لكن القرينتين الأساسيتين في دلالتنا على الاسم الصحيح لصاحب المخطوط ، اللتين أشرنا إليهما ، وهما اقتران اسمه بتسمية البحر المتدارك بالغريب ، وكذلك تكنيته في كتابه بأبي الحسين ، إلى جانب ما وجدناه في العديد من الشروح العروضية ، كالدماميني والفيومي والمرزوقي والبصروي والشريف الغرناطي والدلجي وابن الحنبلي والآمدي[٣٩]، من نقول عريضة له ، إضافة إلى الخالدي الذي سماه بالكامل وسمى كتابه ؛ مع ما يطابق هذه التسمية بأول الكتاب .. كل ذلك غفل المحققون قبلي عنه أو لم يمكنهم الوقوف عليه والبحث فيه للوصول إلى حقيقة هذا المخطوط .

إن تلك المناقشات ولدت المعرفة الصحيحة بهذا المخطوط النادر الذي كان سيبقى مؤلفه طي النسيان وكتابه غفلاً من العنوان الصحيح الذي يحمله . ويبقى ذلك اللقب المطوي في الكتب العروضية ، " النديم"،

ولا أحد يعرف من هو صاحبه ، ولا ذلك " الغريب " الذي تسمى به البحر المتدارك ولا أحد يعلم من سماه به . ولا أبو الحسين العروضي المذكور في المعاجم هو أبو الحسن العروضي باحتمال التصحيف أو هو غيره .

ونحن نعتقد أن الفضل في هذا التصحيح لنسبة هذا المخطوط يعود إلى تضافر جهود جميع من شارك في إحياء هذا التأليف النفيس من التراث وإحياء ذكرى من دونه ومن حفظه للأجيال ، والله الموفق وهو الهادي إلى سواء السبيل .



المصادر والمراجع

١ – أهم المخطوطات التي رجعنا إليها بدار الكتب الوطنية بتونس متبوعة بأرقامها :

- الحقائق الإنسية في كشف حقائق الأندلسية لابن الحنبلي . رقم ١٣٦٨٦ .
- الختام المفضوض على خلاصة علم العروض للقللوسي . رقم ١٥٧٧٧ .
- شرح الخزرجية المسمى بكتاب الفتح الوافي بتوضيح رامزة العروض والقوافي لمحمد بن خليل بن (محمد ؟) البصروي . رقم ١٣٦٨٥ .
- شرح رسالة راغب باشا في علمي العروض والقوافي للقلعي التونسي . رقم ١٥٧٧٦ .
- شرح العصفوري على تأليف أبي عبدالله محمد الشافعي التونسي . رقم ١٦٤١٦ ضمن مجموع .
- شرح الشريف على الخزرجية . رقم ١٢٠٤٠ .
- شرح كتاب الرامزة في علمي العروض والقافية للإمام الخزرجي ، لابن الدلجي العثماني . رقم ١٥٩٣٨ .
- العيون الغامزة على خبايا الرامزة للدماميني . ١٥٩٣٣ . (وهو مطبوع) .
- الفوائد الصفدية في شرح الأندلسية لأحمد بن محمد الخالدي الصفدي . رقم ١٦٢١٤ .
- القول الوافر في شرح الكافي لعبدالبر بن عبدالقادر الفيومي العوفي . رقم ١٥٨٤٠ .
- كتاب في العروض ، لتلميذ للزجاج . رقم ١٨٣٢٣ . (وهو المخطوط المجهول ، الذي بينا أنه لأبي الحسين أحمد بن محمد العروضي النديم وعنوانه " كتاب ألفناه في علم العروض ").
- المفاتيح المرزوقية بحلّ الأقفال واستخراج خبايا الخزرجية لابن مرزوق . رقم ١٥٩٣٤ .
- الوافي في شرح الكافي في علمي العروض والقوافي لعمر بن حسين الآمدي . رقم ٣٨١٣ .

٢ – المصادر والمراجع المطبوعة ، مذكورة باختصار إلا النادر غير المعروف منها :

- الإعلام للزركلي .
- الإقناع لابن عباد .
- الإمتاع والمؤانسة لأبي حيان .
- الإنباه للقفطي .
- بغية الوعاة للسيوطي .
- الأوراق / أخبار الراضي والمتقي للصولي .
- تاريخ الأدب لبروكلمان .

- تاريخ بغداد للخطيب .
- دائرة المعارف الإسلامية .
- صبح الأعشى للقلقشندي .
- العيون الغامزة للدماميني .
- فهرست ابن خير الأندلسي .
- الفهرست لابن النديم .
- كتاب سيفي عروضي بالفارسية مع ترجمته الانقليزية : H. Blochman, The Prosody of the Persians according to saifi, Jami and other writters, Calcutta 1862.
- كشاف اصطلاحات الفنون للتهانوي .
- اللزوميات للمعري .
- معجم الأدباء لياقوت .
- معجم المؤلفين لكحالة .
- المعيا ر للشنتريني .
- نزهة الألباء .
- الوافي بالوفيات للصفدي .
- هدية العارفين للبغدادي .
- وفيات الأعيان لابن خلكان .

٣ - التحقيقات التي ظهرت للمخطوط :

- صنعة الشعر للسيرافي ، تحقيق د. جعفر ماجد ، دار الغرب الإسلامي ن بيروت ١٩٩٥
- الجامع في العروض والقوافي لأبي الحسن العروضي ، تحقيق د. زهير غازي زاهد وهلال ناجي ، دار الجيل ، بيروت ١٩٩٦ .
- كتاب في علم العروض ، تحقيق د . جعفر ماجد ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ١٩٩٥ (سحب ثان من الطبعة السابقة بتاريخ لاحق بأكثر من سنة في الواقع . راجع نقدنا عليها في " رحلة تحقيق في مخطوط مجهول ..".
- المخترع في العروض والقوافي للزجاجي ، دراسة وتحقيق للحبيب الشعبوني ، كلية الآداب - جامعة تونس ١٩٧٣ ، (غير منشور). نقلاً عن عبدالقادر المهيري ، في مقال " صنعة الشعر للسيرافي أم المخترع في العروض والقوافي للزجاجي ؟ " بمجلة علامات ج ١٩ م ٥ ، ذو القعدة ١٤١٦ - مارس ١٩٩٦ .

٤ – مقالات :

– ما القديم وما الجديد في الشعر العربي ، بقلم جلول عزونة ، مجلة حوليات الجامعة التونسية ، العدد ١٩٧٦

– صنعة الشعر للسيرافي أم المخترع في العروض والقوافي للزجاجي ؟، بقلم عبدالقادر المهيري ، مجلة علامات في النقد ج ١٩ ، م ٥ ، ذو القعدة هـ مارس ١٩٩٦م ، ص ٦٩ – ٨٧ ، وفيه إشارة إلى رسالة حبيب الشعبوني ، " المخترع في العروض والقوافي للزجاجي ، دراسة وتحقيق قسم منه "، كلية الآداب – جامعة تونس ١٩٧٣ (غير منشورة) .

– صنعة الشعر للسيرافي .. غلطاً ، بقلم الدكتور المنجي الكعبي ، جريدة " الصحافة " التونسية (١٩٩٦) ونشر في كتيب مستقل بالعنوان نفسه ، طبع تونس ١٩٩٦ ، ٩٦ صفحة .

– رحلة تحقيق في مخطوط مجهول أو كتاب ألفناه في علم العروض للنديم ، بقلم الدكتور المنجي الكعبي ، جريدة " الصحافة " التونسية (١٩٩٧) ونشر في كتيب مستقل بالعنوان نفسه ، طبع تونس ١٩٩٧ ، ١٣٠ صفحة .

– صنعة الشعر للسيرافي ، تعقيب بقلم هلال ناجي ، نشرة أخبار التراث العربي ، العددان ٧١ و٧٢ المجلد ٦ ، مايو – ديسمبر ١٩٩٦ ، ص ٥٩ – ٦١ .

– صنعة الشعر للسيرافي هو كتاب في العروض لأبي الحسن العروضي ، مقال للدكتور محمود محمد الطناحي ، بمجلة معهد المخطوطات العربية ، المجلد ٤٠ ، الجزء ٢ رجب ١٤١٧هـ / نوفمبر ١٩٩٦ (رقم الإيداع في ١٩٩٧) ، ص ١٥٩ – ٢١٤ .

الهوامش

١ – انظر مختلف هذه الطبعات في قائمة المصادر ..، رقم ٣: التحقيقات التي ظهرت من المخطوط.

٢ – ظهرت هذه المقالات النقدية في الصحف التونسية بداية بتاريخ ١٩٩٦/١/١٠ بجريدتي الصباح والصحافة، وتو اصلت إلى ما بعد أبريل ١٩٩٧. وستنشر مجموعة في كتاب .

٣ – انظر الإشارة إلى هذه الأبحاث والرسالة في المراجع ، رقم ٤ .

٤ – وهو المخترع في العروض والقوافي . وسيأتي نقده .

٥ – الكتاب بصفحات الأصل ٥٨ . وحول هذه النقطة راجع كتابنا " صنعة الشعر للسيرافي .. غلطاً "، ص ٢٤ .

٦ – في آخر صفحة المخطوط ٢٨ ، تقابل ص ٢٣ بتحقيقه العراقيين .

٧ – معجم الأدباء ، ٢/٧٥ – ٧٧.

٨ – انظر كتابنا صنعة الشعر للسيرافي .. غلطاً ، ص ٧٤ .

٩ – كتابنا صنعة الشعر للسيرافي .. غلطاً ، ص ٣٣ .

١٠ – نشر بتونس كذلك مثل الكتاب الأول .

١١ – القرائن الأولى هي الأسماء كما قلنا .

١٢ – التي جمعناها وبوبناها ونشرناها في كتابنا المشار إليه .

١٣ – انظر كتابه ضمن المخطوطات في قائمة المصادر. وترجمة صاحبه في الأعلام .

١٤ – انظرها في كتابنا رحلة تحقيق ، ص ٤٦ – ١١١ .

١٥ – مخطوط ، انظره في قائمة المصادر . ووردت ترجمة صاحبه بآخره .

١٦ – " ومن نحو هذا مما له حرف رويّ قوله ، وهو أبيات أنشدنيها اليزيدي فأخرجتها للوقت من قبل أن يتم كتابتها : حفظك الله وأبقاك لقد كان من الـ / الواجب أن تأتينا أمس إلى منزلنا الـ / جديد يا أبا الحسين زائراً لنُحدث الـ / عهد وما مثلك من ضيّع عهدا وغفلْ / عن عهد مشغول بعذر واضح كلاك الله بالـ / حياطة الله وما رأيتني ضيّعت في الكتاب . فهذه الأبيات من مربع الرجز وحرف الروي منها اللام في قوله الواجب ، الثاني اللام من الجديد ، الثالث اللام من غفلْ ، الرابع اللام من الحياطة ، الخامس اللام من الكتاب " (المخطوط ١٨٥). وانظر تعليقنا عليها في كتابنا رحلة تحقيق ، ص ٣٤ وما بعدها .

١٧ – انظر كتابنا ، صنعة الشعر .. غلطاً ، ص ٣١ ، ٤٥ .

١٨ – كشاف اصطلاحات الفنون ، تحت لفظ " الغريب ".

١٩ – انظر مراجعنا بالآخر .

٢٠ – الفوائد الصفدية على شرح الأندلسية (مخطوط) . انظر المصادر .

٢١ – انظر هذا النص وغيره من النقول من هذا الكتاب في كتابنا رحلة تحقيق .

٢٢ – انظر التحقيق العراقي ، ص ١٧ والتعليق ٢ .

٢٣ – يقول نص الوافي بالوفيات للصفدي ، متحدثاً عن عروضي آخر اسمه أبي أحمد العروضي النهرجوري الشاعر : " له في العروض تصانيف وهو حاذق فيه يجري مجرى أبي الحسين العروضي والعمراني وغيرهما ...".

٢٤ – كشاف اصطلاحات الفنون " مادة غريب "، وسيأتي الحديث عن سيفي عروضي .

٢٥ – والأندلسي هو أبي الجيش الأنصاري ، في أشهر أسمائه أيضاً ، الذي شرحه الخالدي في الصفدية .

٢٦ – العيون الغامزة على خبايا الرامزة للدماميني ، تحقيق الحساني حسن ، مطبعة المدني القاهرة .

٢٧ – رأيت منه نسخة مخطوطة بدار الكتب التونسية . ولديّ نسخة أكمل منها بخط حديث .

٢٨ – هو الصفحة العاشرة من نسختي .

٢٩ انظره في قائمة المصادر والمراجع .

٣٠ – انظر هذه المسألة في كتابنا رحلة تحقيق ..، ص ٦٢ – ٦٤ .

٣١ – انظر نص الختام المفضوض في كتابنا رحلة تحقيق ..، ص ٥٧ .

٣٢ – كتاب ألفات القطع والوصل . كذا في حاجي خليفة .

٣٣ – ولذلك اقترحنا على من يرجحون نسبته إلى الزجاجي أن يلتفتوا إلى عنوان آخر من عناوين مصنفات الزجاجي ذكره ابن خير الأندلسي في فهرسته ، وهو المجموع في معاني الشعر وقوافيه، انظر إشارتنا إلى ذلك في كتابنا " صنعة الشعر للسيرافي .. غلطاً " ص ٣٨ .

٣٤ – وهو خلل دخل على المقال سهواً ربما إلى جانب غياب كلمة المخترع من نص المقال وبقائها في ذلك التساؤل بالعنوان .

٣٥ – انظر هذا المقال في قائمة المصادر والمراجع رقم ٤ .

٣٦ – هما كتاب " صنعة الشعر للسيرافي .. غلطاً "، وكتاب " رحلة تحقيق في مخطوط مجهول أو كتاب ألفناه في علم العروض للنديم ، وكلاهما من تأليفي ، طبع تونس على التوالي سنة ١٩٩٦ و ١٩٩٧ .

٣٧ – العددان ٧١ – ٧٢ ، المجلد ٦ ، ص ٥٨ .

٣٨ – الدكتور محمود محمد الطناحي ، فهارس ديوان المعاني لأبي هلال العسكري ، في مجلة معهد المخطوطات العربية (المجلدان ٣٧ – ٣٨) ، ثم مع دراسة تحليلية وعروضية بمجلة مجمع اللغة العربية بدمشق ، المجلدات ٦٦/ ١ ، ٣ ، ٦٩/ ١، ٢ ، ٣ ، ٧٠/ ١ . انظر مجلة معهد المخطوطات العربية، مقاله المشار إليه .

٣٩ – انظر كتب هؤلاء جميعاً في المخطوطات بقائمة المصادر وكذلك كتاب الخالدي الآتي ذكره .

* * *

سلطان المصطلح - سلطة المعرفة وتكريس اللوغوس (*)

سعيد السريحي

* ألقي هذا البحث في إطار مؤتمر المصطلح الأول الذي عقده المجلس الأعلى للثقافة في مصر بالقاهرة، في الفترة ما بين ٢٠ - ٢٥ مايو ١٩٩٨م.

.. إن السجلّ الإصطلاحي هو الكشف المفهومي الذي يقيم للعلم سوره الجامع وحصنه المانع ، فهو له كالسياج العقلي الذي يرسي حرماته رادعاً إيّاه أن يلابس غيره، وحاظراً غيره أن يلتبس به .

عبدالسلام المسدّي

.. أما المصطلح فيقف شامخاً معتزاً ، لا يسمح لأحد بالتلاعب به أو انتهاك حرمته ، إنه سيّد الموقف ، ومالك زمام نفسه ، وليس للمتكلم / الكاتب من سبيل إزاءه إلا أن يذعن له .

فصول

[١]

في رسالته إلى صديقه الياباني والتي تضمّنت بعض التأملات التخطيطية والأولية حول كلمة التفكيك Deconstraction تمهّد لإمكانية ترجمة الكلمة إلى اللغة اليابانية لم يحاول جاك دريدا أن يمنح المفهوم الذي أدار عليه فلسفته معنى محدّداً وآثر أن تدور رسالته حول (تحديدٍ سلبي للدلالات أو المعاني المرافقة لهذه المفردة الواجب تفاديها)[١] بحيث تنتهي الرسالة إلى أن تكون جواباً على سؤال يمكن إيجازه في "ما الذي لا يكون التفكيك" أو بالأحرى " ما الذي لا يجب أن يكونه التفكيك".

وفي سبيل الإجابة على هذا السؤال راح دريدا يسرد قائمة مما

لا يمكن أن يكون التفكيك ثم أوجزها في ختام رسالته في أن (كلّ شيء لا يكون التفكيك ، وأن التفكيك هو لا شيء) مقترحاً العودة إلى السياق الذي هو المرجع الذي يمكن أن تستمدّ كلمة التفكيك قيمتها منه وفيه وذلك عبر اندراجها في سلسلة من البدائل الممكنة ، وبذلك أعاد دريدا المفهوم الذي أدار عليه فلسفته إلى رحم اللغة مرّة أخرى بحيث أصبحت كلمة التفكيك " شأن كل كلمة " تتسم بالمراوغة والقلق والمخادعة وتعدّد المعنى والتباس الدلالة ولا يمكن التوصل إلى الإمساك بها إلا من خلال صلبها على محوري السياق الأفقي والبدائل العمودي .

والمتاهة التي قاد إليها دريدا صديقه الياباني لا تتأتى ، فيما يبدو لي ، من صعوبة الكلمة وما يمكن أن ينطوي تحتها من دلالات جعلتها من أكثر الكلمات رواجاً ولبساً في نفس الوقت وإنما هي المتاهة التي يقود إليها الفكر الكامن خلف الكلمة بحيث يمكن لنا أن نقول إن أي محاولة لتحديد معنى للتفكيك من شأنه أن يعد خيانة له وخروجاً على ما يقتضيه ، وإذا كان التفكيك في جوهره حركة لنزع نواة التمركز المنطقي وتدميره فإن تحويله إلى مصطلح يمكن التواطؤ عليه يعني العودة مرّة أخرى إلى هذا التمركز .

إن عملية التحديد السلبي للدلالات أو المعاني المرافقة لهذه المفردة الواجب تفاديها ، ومن ثَمّ إحالة السؤال عن التفكيك إلى سؤال عما لا يكون التفكيك – هذه العملية هي في جوهرها نزع لأي يقين يمكن الاطمئنان إليه والثقة فيه ، إنها محاولة لا لنفي دلالات يمكن أن تؤوّل إليها الكلمة وإنما لسلب يقين يمكن أن يركن إليه من يتعامل معها ، إن التفكيك وهو يتحرّك كعاصفة تنتزع الأسس والقواعد وتزعزع اليقين والاستقرار يرتدّ على نفسه وعلى المتعامل معه فينزع أيّ دلالة يمكن أن تتم محاصرته فيها وأي طمأنينة يمكن أن يتمّ تداوله بها .

إن الاصطلاح بما هو تعيين للحدود إنما ينطلق من البحث من المماثل واكتشاف الوحدة وما يمكن أن يقتضيه ذلك من اختزال المختلف وتذويب التناقض أو إقصائه ، ومن هنا يتساوق المصطلح مع الفلسفة التي حين تقرأ المتعدّد والمشتت والمتنافر تحرص على أن تكتشف خلفه (وحدة المعنى) الذي يؤول بالتنافر إلى تناسق والتعدّد إلى وحدة والتشتّت إلى توافق وانسجام ، الاصطلاح في جوهره بحث عن الهويّة التي يمكن الركون إليها بعد الاطمئنان إلى ما تقوم به من عمليات الإدخال والإخراج ، والنسبة والعزل ، ومن هنا حاول دريدا أن يتفادى إحالة التفكيك إلى اصطلاح لأن جوهر التفكيك يتمثل في نقض ما هو محبوك من نسيج الوحدة والهوية ، والباحث الذي يأخذ بالتفكيك لا يتحرّك باتجاه نقطة محدّدة من خلال اكتشاف الرابط الذي يصل بين الأشياء بقدر ما يتحرّك نحو التيه الذي يجعله يحرص على اكتشاف الفروق بين الأشياء وزيادة تباين المختلف من خلال استنطاق المقموع والمقصىّ والمهمّش ، إن فكر الاختلاف ، ودريدا على رأس ممثليه ، فكر يتصدّى لكل مشروع يسعى نحو الوحدة ولذلك يحرص على هدم وتقويض كل تموضع وتأطير .

حرص دريدا في رسالته إلى صديقه الياباني على ألاّ يعطي التفكيك معنى محدداً أو يحيله إلى مصطلح لأنه لو فعل ذلك لقام بموضوعته وتأطيره وانتهى به إلى ما يحاول أن يقاومه ، حرص دريدا على ألا ينتهي به إلى ما يحاول أن يقاومه ، حرص دريدا على ألا ينتهي بالتفكيك إلى أن يصبح معنى لأن ذلك يعني السقوط في دائرة اللوغوس ، وهو ما نعاه على الفلاسفة الذين توهموا أنهم قد أفلتوا من شركه بينما هم لايزالون يدورون في دائرته ، إن رسالة دريدا إلى صديقه الياباني تأكيد على التمسّك بما أسماه دريدا نفسه اللعب خارج المعنى حيث (كلّ المفاهيم تحدّد الواحد الآخر وفي نفس الوقت تهدم نفسها أو تعطّلها)[٢].

[٢]

أشار أبو البقاء في الكليات إلى أن الاصطلاح في عرف الفقهاء مقابل للشرع ، وأوضح أنه أي الاصطلاح ، (افتعال) من الصلاح للمشاركة كالاقتسام ، والأمور الشرعية موضوعات الشارع لا تتمّ بتصالح بين الأقوام ولا بتواضع منهم[٣]. وهذه المقابلة في عرف الفقهاء بين الشرع والاصطلاح تستهدف تمييز كل واحد منهما عن الآخر من حيث المصدر الذي يسند إليه كل منهما لضمان عدم الخلط بينهما فيدخل في الشرع ما ليس منه ويحمل عليه ما ليس فيه، إلاّ أنها مقابلةٌ تكشف على نحو أو آخر ما للاصطلاح من قوّة وتأثير يمكن لها أن تكون مظنّة للاختلاط بالشرع أو إدخال ما ليس منه فيه بحيث يحتاج معها إلى تمييز تحدّده الحدود ويوضحه كشف المصادر فإذا كانت الأمور الشرعية موضوعات الشارع فإن الاصطلاح موضوعات الناس ، ومظنة الخلط بينهما تتأتّى من اعتبار أن كلاً منهما يمتلك قوّة وطاقة تجعله قادراً على توجيه السلوك وتوليد الحكم وتدقيق مدى الصحة والخطأ فيما يمكن أن يحتكم إليه فيه ، وإذا كانت الأمور الشرعية تؤول إلى مصدر غيبي متعالٍ يتمثّل في الشارع الذي يتخذ من تمركزه في الزّمن الماضي قوّة تحول دون مناقشته ومراجعته فإن للاصطلاح سمة مشابهة إذ يؤول إلى " الأقوام " الذين يكتسبون من خلال الجماعة التي ينغرسون فيها طاقة ميتافيزيقية تحجبهم عن أن يجادلوا فيما قد تواضعوا عليه ، ويأخذون من خلال المنعة التي يهبهم إياها هذا الاجتماع الذي يقومون فيه بأمر أنفسهم قدرة على الحكم الذي لا ينبغي مراجعتهم فيه .

وإذا كانت العرب قد آمنت أن الصلح ، وهو الجذر الذي يمتد إليه أصل الاصطلاح ، هو سيّد الأحكام وهو المقدّم على العدل والحق

فإنه لا ينبغي لأحد أن يخرج عن هذا الصلح فيكون خروجه تنازلاً عما يمنحه الصلح من سيادة ويكون تساؤله مظنة للخروج عن الجماعة والتي تكتسب في الفكر العربي الإسلامي قوّة جعلتها مصدراً من مصادر الشرع وجعلت من النار عقاباً لمن يشذّ عنها .

وبإمكاننا أن ندرك هذا البعد الذي يتوارى خلف دلالة المصطلح ويمنحه قوّته إذا ما قارنّا بين الكلمة في اللغة العربية واللغات الأوروبية المختلفة والتي أشار الدكتور محمود فهمي حجازي إلى أنها تكاد تكون متفقة من حيث النطق والإملاء ، وهي الكلمات : Term في الإنجليزية والهولندية والنرويجية والسويدية ولغة ويلز ، Termino أو Term في الالمانية وTerme في الفرنسية ، وTérmine في الايطالية ، وTermino في الأسبانية ، وTermo في البرتغالية وTermin في الروسية والبلغارية والرومانية والسلوفينية والتشيكية والبولندية ، وTermi في الفنلندية . وقد أوضح الدكتور حجازي أن هذه الكلمات تدلّ في الاستخدام العام على الحدّ الزمني أو المكاني أو على الشرط وتدلّ في الاستخدام المتخصص على أية كلمة أو تركيب يعبّر عن مفهوم أو عن فكرة ، وأوضح أن المعنى الأساسي يتلخص في التحديد من حيث الزمان أو المكان أو الشرط أو الدلالة المتخصصة ، والكلمة في جذرها اليوناني تدلّ على الهدف الذي تعدو إليه الخيل أو العلامة التي توضح مدى رمية القرص ، أما في الجذر اللاتيني فتدّل على الحجر الذي يميّز حدود منطقة أو النهاية والطرف البعيد والهدف[٤].

إن المقارنة بين جذر الكلمة في العربية وجذرها في اللغات الأوروبية يكشف لنا أننا إزاء منظورين للمصطلح يترصّد كل واحدٍ منهما مركزاً من مراكز القوى فيه ، وإذا كان المنظور العربي قد اعتنى بما يكمن وراء المصطلح من اتفاق وتواضع على دلالة محدّدة فإن المنظور

الغربي شاء أن يكرّس ما يراه في المصطلح ذاته من دقة الدلالة ووضوح المقصد والهدف ، وبإمكاننا أن ننسب كلا المنظورين إلى ما يهيمن على كلا الثقافتين من اتجاه يجعل العربية منشغلة بمصدر العلم بينما يجعل الغربية منشغلة بالعلم ذاته لولا أن هذا الأمر يحتاج إلى مزيد من التدقيق الحذر الذي قد لا يتاح التوسّع فيه في هذه الورقة .

وقد انبنى على كلا المنظورين التعريف الذي نجده للمصطلح في الثقافتين العربية والغربية ، إذ انشغلت العربية بالمصدريّة (اصطلاح) على مستوى اللغة والتي هي انشغال بالمصدريّة على مستوى الرؤية والتصوّر فحدّدت الاصطلاح بأنه (عبارة عن اتفاق قوم على تسمية الشيء باسم ما ينقل عن موضعه الأول) [٥] بينما توقفت الغربية في تعريف المصطلح عند المصطلح نفسه في أقدم تعريف له بأنه (كلمة لها في اللغة المتخصّصة معنى محدّد وصيغة محدّدة ، وعندما تظهر في اللغة العادية يشعر المرء أن هذه الكلمة تنتمي إلى مجال محدد) [٦].

[٣]

من أهم شروط المصطلح التي ينبغي توافرها فيه الدّقة والوضوح وهما شرطان لأي معيار يتوخى منه ضبط المعارف وتبيان حدود الصواب والخطأ فيما يحتكم إليه فيه ، وينبني وضوح المصطلح ودقته على وضوح المفهوم وتمثّل العقل لصورة العلم الذي يتم اختصار الإشارة إليه في المصطلح وإدراك ما يميّزه عن غيره من العلوم ، ولذلك عُدَّت المصطلحات مفاتيح العلوم فهي (مجمع حقائقها المعرفية وعنوان ما يميّز كل واحد منها عما سواه ، وليس من مسلك يتوسّل به الإنسان إلى منطق العلم غير ألفاظه الاصطلاحية حتّى لكأنما تقوم من كل علم

مقام جهاز الدوال ، ليست مدلولاته إلا محاور العلم ذاته ومضامين قدره من يقين المعارف وحقيق الأقوال)[٧].

والمصطلح بذلك تعبير عن اعتداد العقل بنفسه وثقته بقدرته على الوصول إلى الحقيقة ومن ثم اختصارها في جهاز من الدوال يتمثل في المصطلح ثم إيمانه بقدرة هذا الجهاز من الدوال الذي توصّل إلى ما تحقّق له الوصول إليه . والمصطلح بذلك ينبني على تصوّر للمعرفة ينأى بها عن أن تكون ملتبسة أو مراوغة كما أنه ينبني على تصوّر للعقل يتنزّه عن أي شك في قدرته على الوصول إلى المعرفة وإدراك حقيقتها وجوهرها ولذلك دار الحديث عن المصطلح على القول بحقائق المعرفة ومنطق العلم ويقين المعارف وحقيق الأقوال ، إن الوصول إلى المصطلح وسكّه تعبير عن اللحظة التي يتحقق فيها للعقل انتصاره المبني على صحة تصوّره ومقدرته تحديد العلاقة بين الدال والمدلول وفرض المفاهيم على الأشياء ، والمصطلح بذلك يلتقي بالتعريف على النحو الذي حدّه أرسطو من حيث أنه (عبارة تشير إلى جوهر الشيء ، أو بمعنى آخر ، تدل على ما هو الشيء)[٨]، فالمصطلح والتعريف يتألفان من حدّين أساسيين هما الشيء وجوهر الشيء أو ماهيته وإذا كان العلم أو فن من الفنون هو الشيء فإن تصوّره أو مفهومه هو الذي ينزّل منه منزلة الجوهر أو الماهيّة ، وذلك ما يمكن أن يفهم من الحديث عن المصطلح حين يلهج بالإشارة إلى حقائق المعرفة ويقين المعارف وحقيق الأقوال .

إن طرح المصطلح باعتباره معياراً حقيقياً واضحاً توصل إليه العقل الفعّال في سعيه الدؤوب للبحث عن اليقين والجوهر الذي يضبط المعرفة ويمايز بين جوانبها وعلومها يمنح المصطلح سلطة قويّة[٩] يصبح معها تعبيراً عن إرادة الحقيقة ، وحينما تتلبس المعرفة بإرادة

الحقيقة وتستشعرها فإنها عندئذ تتحوّل إلى (ممارسة نوع من الضغط على كل الخطابات الأخرى حتّى لكأنها سلطة إكراه)[١٠] وقد عدّها ، أي إرادة الحقيقة ، ميشيل فوكو إحدى المنظومات الثلاث التي تؤسس لخطاب النبذ إلى جانب الكلمة المحظورة وتركة الجنون .

والخطاب الذي يطرح نفسه باعتباره صوت الحقيقة هو خطاب سلطة إذ أنه لا يلبث أن يكون معياراً للتفريق بين الخطأ والصواب ويتحوّل إلى وسيلة للمراقبة والمتابعة وإعادة التقويم والتوجيه وما ينتج عنه من عنف رمزي ، وتبدو الدقة العلمية عندئذ ملتبسة بسلطة ناشئة من خلال تكريس الطرح على أنه حقيقة علمية تمت المصادقة عليها ولم تعد قابلة للنقاش .

ولضمان الوصول إلى جوهر العلم وحقيقته لابدّ من الاطمئنان إلى الجهة التي تتحدّث عن هذا الجوهر وتنهض بتحديد هذه الحقيقة فعلاوة على أن الجذر اللغوي يحيل إلى أمر قد تمّ التصالح والاتفاق عليه بين الأقوام ، على حد تعبير الجرجاني ، فإن المصطلح ينبثق من لغة متخصصة تمتاز عن اللغة العامة بأن من يتحدّثون بها يمتلكون خبرة خاصة فيها ويتداولون لساناً لا يحذقه الذين يشاركونهم اللسان العام نفس درجة حذقه ومعرفته ، ومن هنا نجد أنفسنا أمام قوة مركّبة تكمن وراء المصطلح ، تتعلّق أولاهما بأنه ناتجٌ عن اتفاقٍ قد تمّ وتحقق وتلك هي المقدّمة الأولى للمصطلح حين يطرح نفسه باعتباره مصطلحاً فهو على ما يشعر به جذره (صلح) نتاجٌ لمخاض طويل سبقه ، اعتوره تاريخ من الاختلاف والاصطراع انتهى إلى الاتفاق والاصطلاح إذ مقتضى (الصلح) أن يكون مسبوقاً بالنزاع الذي تمّ تأليف الأطراف المختلفة فيه حتى تجاوزوا خلافاتهم واتفقوا على الصلح أو اصطلحوا ، وكأنما هذا الاصطلاح ينبغي أن لا ينقض فكل ما يمكن أن يقال قد قيل واستقرّت

الأمور على ما انتهت إليه من اصطلاح ، وإذا ما استحضرنا القول الشائع (لا مشاحة في الاصطلاح) استطعنا أن نلمح خلفه رغبة في سدّ ذريعة من يحاول العودة إلى ما قبل مرحلة الاصطلاح ونبش تاريخ الاختلاف إذ ليس له أن يصل إلى غير الذي وصل إليه الذين سبقوه ، أولئك الذين استنفدوا القول باختلافهم الذي اختتموه بالاصطلاح ، إن نبش الاصطلاح مسألة يمكن أن تؤوّل إلى ضرب من الفتنة أو الخروج من الصلاح إلى الفساد ، والاختلاف حول المصطلح أو الخروج عليه أو عدم مراعاة شروطه ودلائله من شأن عندئذ أن يدخل في باب الفوضى التي تستدعي الردع وإعادة الضبط ، وتلك مسألة لا تخفى على من يقرأ الخطاب الأمني المقنّع الذي يتوارى خلف سطور كثير من الأبحاث التي تتناول المصطلح وقضاياه .

إن قوّة المصطلح حين ننظر إليه على اعتبار أنه خطاب نؤول هنا إلى تسميته وهي تسمية تجعله مقابلاً للاختلاف وتضفي عليه ما يمكن أن يضفي على الاتفاق والتفاهم من مزايا وفضائل لا ينفصل فيها العلمي الظاهر عن الأخلاقي الباطن ، غير أن ثمّة قوّة أخرى ألمحنا إليها قبلُ تتعلّق بإسناد المصطلح إلى الجهة التي تولّت صياغته وسكّه ويتم تقديمها منذ البدء كجهة مختصة على اعتبار أن المصطلح إنما يدور في إطار لغة خاصة ، وشرط اختصاص الجهة هو الذي يمنح المصطلح شرعيته ويكسبه قوته التي هي في الأصل قوّة الجهة التي قامت بطرحه وهي جهة تترقى بدءاً من الجهود الفردية للعلماء المبرزين لتنتهي إلى المؤسسات الوطنية والقومية لتبلغ أقصى شأوها في المؤسسات الدولية التي تمتدّ شبكاتها وجوائزها عبر العواصم ومراكز الأبحاث وتتبلور من خلالها جهود الباحثين على اختلاف أوطانهم وجنسياتهم بغية الوصول إلى مصطلحات تمتلك أكبر قدرٍ من العلمية والوضوح والدقة لتضمن أوسع دائرة من الشيوع والانتشار .

والإسناد عندئذ يصبح هو شاهد الحقيقة والدليل الذي يؤكّدها ، ولعلنا لو رجعنا إلى الثقافة العربية الإسلامية لوجدنا أن الاصطلاح إنما ترسخ في مجال العلوم الشرعية وظهرت أولى مؤلفاته في مجال علوم البحث والفقه والتفسير ، وكان للمكانة التي يمتاز بها (العلماء العدول) الذين قاموا على خدمة هذه العلوم وشرف العلم الذي يحملونه كبير الأثر في تبلور علم المصطلح حتّى أنه ما أطلق الاصطلاح تبادر إلى الذهن أن المقصود به اصطلاح المحدّثين والفقهاء والمفسرين .

إن الجهد الفردي الذي يقف وراء صيانة المصطلح يتمتّع عندئذ بقوة خاصة من خلال انتساب صاحبه إلى جماعة محدّدة أو طبقة معينة تشكّل بؤرة لتجميع الخطابات وإعادة طرحها مما يحيله إلى خطاب مؤسساتي يبشر منذ البدء بظهور المؤسسات التي عنيت بعدئذ بأمر المصطلح ، هذه المؤسساتية التي تقف وراء المصطلح وينبغي أخذه في إطارها هي التي تحيله إلى خطاب سلطة وتحقق له ما أسماه بيير بورديو الشروط الطقوسيّة التي تكسبه شرعيته وتهييء للاعتراف به وتمنحه القدرة على الهيمنة والسيادة[11].

وموقع المصطلح في منظومة اللغة شبيه بموقع السلطة في منظومة المجتمع ، فإذا كانت الكلمات تنتمي إلى لغة عامة يتداولها المجتمع فإن المصطلح لغة خاصة تتداولها فئة خاصة ، وإذا ما حدث أن استخدم المصلح في لغة عامة فإن بقيةً من خصوصية لابد أن تجعل المرء يشعر أنه إزاء كلمة متميزة منغرس وسط كلمات غير متميّزة وكأنما هو أمام دم قبيل ساقه قدره أن يختلط بالهماء[12]. فالمصطلح لغة داخل اللغة ولكنه يمتاز عنها فهو لغة خاصة داخل اللغة العامة تنشأ نتيجة لوعي خاص بمعرفة خاصة من ناحية ووعي خاص بدلالة الكلمات من ناحية أخرى وتنبني على تصوّر عقلي واضح دقيق يربط بين الدال

والمدلول يتمّ التواطؤ عليه ويتحقّق من خلاله الوصول إلى فهم مشترك تنتقل بموجبه المعرفة وتتطوّر العلوم ولذلك ارتبط ظهور المصطلح بظهور العلم وأصبح غنى المصطلح علامة على غنى الأمة ورقيها في درجات الحضارة وتقدّمها في مضمار العلوم .

والمصطلح ليس لغة خاصة داخل اللغة العامة فحسب وإنما هو لغة ضد اللغة بوجه من الوجوه فإذا كانت الكلمة في اللغة العامة تتسم بتعدّد الدلالة التي لا تثبت إلا بالسياق فإن للمصطلح دلالته التي لا يخرج عنها في إطار العلم الذي ينتمي إليه ، وإذا كانت الكلمة تفتقر إلى السياق لكي تكتسب معناها فإن معنى المصطلح قائم فيه متصل اتصالاً وثيقاً بالتصوّر الذي هو خلاصة النظرة العلمية الواعية العارفة وإذا كانت الكلمة يعرض لها في اللغة العامة أن تكون ملتبسة وغير دقيقة فإن شرط المصطلح أن يكون واضحاً ودقيقاً ، ويتحقق له شرط اكتمال هويته بتحقق وضوحه ودقته مما يعني أن هويته تتميّز بقدر امتيازه عن بقية الكلمات (فالكلمات العامة تعرف على أساس من الشواهد التي توضح الاستعمال الفعلي أي أن المعاني تستخرج من حصيلة القرائن أو الأدلة السياقية، أو معاني المصطلحات فهي تفرض على أساس من نصيحة الخبراء ومصادرهم في ذلك موسوعية أكثر منها معجمية)[١٣].

وإذا كانت اللغة العامة تمثّل حرية الإنسان في الكلام فإن المصطلح يمثل الدائرة التي ينبغي الالتزام بها عند الاستخدام .

[٤]

المصطلح يشكل ، باختصار ، ما يمكن أن يكون الشكل الميكروفيزيائي لسلطة المعرفة من حيث البناء الهرمي لتركيبتها التي

تبدأ من قمة الهرم حيث يتمّ سك المصطلح على يد أهل الاختصاص وتنتهي إلى قاعدة الهرم حيث يتمّ تداوله في الدراسات التي تهتمّ بالعلوم التي توّجها ويعد مفتاحاً لها .

إن مقولة مفاتيح العلوم تعني فيما تعنيه سلطة المنح ، إنها سلطة تحدّد من بإمكانه أن يلج إلى العلم والشرط الذي ينبغي توفره فيه، إن مقتضى القول بمفاتيح العلوم ينهض على اعتبار أن لها أبوابها موصدة تحتاج إلى فتح بمفاتيح تختصّ بها وهذه المفاتيح هي المصطلحات وبدونها يظلّ العلم مسوّراً بسور منيع لا يتأتى معه الولوج إليه . ومقولة المفاتيح تعني فيما تعنيه كذلك السبل التي ينبغي اتخاذها لولوج العلم إذ لابدّ لمن أراد الدخول إليه أن يسلك إليه باباً مرصوداً له مفتاح معلوم عليه أن يهتدي إليه ويهتدي كذلك إلى طريقة فتحه . إن المفتاح عندئذ يتحوّل إلى جزء من طقس العبور وعلامة على الإذن وبدونه يفتقد من لا يحسن معرفة الطريق الشرعي لولوج العلم شرط شرعية الولوج إليه.

هل بإمكاننا بعد هذا أن نعيد قراءة عبارة الدكتور عبدالسلام المسدّي التي صدرنا بها هذه الورقة والتي ترى (أن السجل الاصطلاحي هو الكشف الذي يقيم للعلم سوره الجامع وحصنه المانع ، فهو له كالسياج العقلي الذي يرسي حرماته رادعاً إياه أن يلابس غيره وحاظراً على غيره أن يلتبس به)[١٤] وأن نرى فيما يتردّد في العبارة من كلمات السور والسياج والحصن والجمع والمنع والحرمات والردع والحظر شيءاً آخر لا ينتمي إلى لغة المجاز فحسب وإنما ينبع من تفكير سلطوي يقف وراء الاهتمام بالمصطلح ويحرّك الدراسات التي تعنى به .

وهل بإمكاننا ، كذلك ، أن نقرأ الكلمة التي قدّم بها رئيس تحرير

مجلة فصول للعدد المخصص للمصطلح والتي صدرنا بها هذه الورقة كذلك والتي تؤكّد على أن المصطلح (يقف شامخاً معتزاً لا يسمح لأحدٍ بالتلاعب به أو انتهاك حرمته ، إنه سيّد الموقف ، ومالك زمام نفسه ، وليس للمتكلم/ الكاتب من سبيل إزاءه إلا أن يذعن له)[١٥] فنرى في المصطلح سلطاناً يتّسم بالشموخ والاعتزاز والقدرة على الضبط والسيادة والتحكّم التي تدع من يتعامل معه مذعناً له وأن نتفهّم هذه الصورة لا باعتبارها مجازاً يتمّ به تحسين الكلام وإنما باعتبارها تعبيراً ينمّ عن نشوة امتلاك السلطة بامتلاك المصطلح والقدرة من خلاله على توجيه المتلقي والحكم عليه .

هل بإمكاننا بعد ذلك كلّه أن نقفز إلى نتيجة غير متوقعة حين نقول إن الثقافة الجديدة التي تترامى إلى التحرّر من كل فكر سلطوي مطالبة بمراجعة مصطلحاتها فيما يشبه الثورة الدائمة عليها لا لشيء إلا لكي تتقدّم مقوّضة في سبيل ذلك كل أساس تمّ التسليم به والركون إليه .

إن الثقافة مطالبة بإعلان الثورة على مصطلحاتها لأنها بذلك تعلن حريتها ورغبتها في البحث عن أرضٍ لم تعلن عليها التصوّرات إقامة إمبراطورية المصطلح .

المراجع والإحالات

(١) جاك دريدا : الكتابة والاختلاف ص : ٥٧ ترجمة : كاظم جهاد توبقال ط. الأولى ١٩٨٨ ، الدار البيضاء .

(٢) سارة كوفمان - روجي لابورت : مدخل إلى فلسفة جاك دريد (تفكيك الميتافيزيقا واستحضار الأثر ص : ٧٣ ترجمة : ادريس كثير ، عز الدين الخطابي إفريقيا الشرق ط . الأولى ١٩٩١ الدار البيضاء .

(٣) أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني الكفوي : الكليات : ص ١٢٩ تحقيق : د . عدنان درويش ، محمد المصري ط . الأولى ١٤١٢ ، ١٩٩٢ مؤسسة الرسالة ، بيروت .

(٣) د . محمود فهمي حجازي : الأسس اللغوية لعلم المصطلح ص : ٩ مكتبة غريب – القاهرة .

(٥) أبو الحسن علي بن محمد بن علي الجرجاني : التعريفات ص : ١٦ الدار التونسية للنشر .

(٦) د . حجازي : نفسه ، ص ١١ .

(٧) د . عبدالسلام المسدّي : قاموس اللسانيات ، ص : ١١ الدار البيضاء للكتاب ١٩٨٤ .

(٨) محمد جلوب فرحان : تحليل أرسطو للعلم البرهاني ص ١٤٠ دائرة الشؤون الثقافية والنشر ١٩٨٣ بغداد .

(٩) يقول د . المسدّي : .. للمصطلح في أي شعبة من شعاب شجرة المعرفة الإنسانية سلطة ذهنية هي سلطة المقولات المجرّدة في علم المنطق (قاموس اللسانيات ١١) .

(١٠) ميشيل فوكو : جينالوجية المعرفة ص ١٠ ترجمة : أحمد السلطاني ، عبدالسلام عبدالعال توبقال، ط . الأولى ١٩٨٨ . الدار البيضاء .

(١١) بيير بورديو : الرمز والسلطة ، ص ٦٧ ترجمة عبدالسلام بنعبدالعالي توبقال . ط أولى ١٩٨٦ ، الدار البيضاء وعلينا أن نفهم السلطة عنها بمعناها الواسع باعتبارها القوّة التي يكون هدفها توجيه المرسل إليه ووضعه تحت تأثير المرسل .

(١٢) يحدّد كويكي المصطلح بأنه كلمة لها في اللغة المتخصصة معنى محدد وصيغة محدّدة وعندما يظهر في اللغة العادية يشعر المرء أن هذه الكلمة تنتمي لمجال محدد (د . حجازي : علم المصطلح ص ١١) .

(١٣) د . محمد محمد حلمي هليل : أسس المصطلحية علامات ، ج ٨ م ٢ ، ص ٢٨٥ نادي جدة الأدبي الثقافي ، جدة ١٩٩٣ .

(١٤) عبدالسلام المسدّي : نفسه : ص ١١ .

(١٥) فصول : المجلّد السابع العددان الثالث والرابع ، ابريل – سبتمبر ١٩٨٧ ، القاهرة – الهيئة المصرية العامة للكتاب .

* * *



شاعرية هاشم رشيد

بين الاتباع والابتداع

محمد عبدالعزيز الموافي

- ١ -

في مدينة رسول الله صلى الله عليه وسلم ، وفي عام ١٣٤٩هـ - ١٩٣٠م - ولد الشاعر محمد هاشم رشيد .. ومنذ صباه درس علوم اللغة العربية والدراسات الإسلامية بالحرم النبوي الشريف . ثم تخرج في مدرسة العلوم الشرعية بالمدينة المنورة. كما حصل على دبلوم الصحافة - بالمراسلة - عام ١٩٧٧.

لكن الجانب المهم في تكوينه الثقافي هو سعيه الدائب نحو المعرفة ، ونهمه الزائد في العبّ من المنابع الثقافية المختلفة ، وبخاصة ما اتصل منها بالشعر .

وقد تقلد عدة وظائف يتصل معظمها باهتماماته الأدبية . فعمل مشرفاً ثقافياً بإدارة التعليم بالمدينة المنورة . ومديراً لإدارة المطبوعات بوزارة الإعلام . ومسؤولاً عن مكتب جريدة " البلاد " بالمدينة المنورة .

ومنذ فترة مبكرة بدأت موهبته تكشف عن نفسها من خلال اللوحات العديدة التي يرسمها ، والمحاولات الشعرية البادئة التي يسجلها. ولكن الرسم الناطق (الشعر) تغلب أخيراً على الشعر الصامت (الرسم) .

وظل الشاعر يصقل موهبته ، وتتعدد محاولاته حتى تحولت الزهرة اليانعة إلى ثمرة مباركة ، وصار قطباً بارزاً من أقطاب الحركة الشعرية التالية لجيل الرواد ، في المملكة العربية السعودية . كما أسهم

كثيراً في المحافل الأدبية والإذاعات المسموعة والمرئية . كذلك كان أحد المؤسسين لأسرة " الوادي المبارك " بالمدينة المنورة ، ولناديها الأدبي الذي يحتل الآن (١٤١٨هـ) رئاسته .

وقد شارك في كثير من اللقاءات والمؤتمرات الأدبية ، وأحيا كثيراً من الأمسيات والندوات الشعرية داخل الدولة وخارجها[1].

أما نتاجه فكان غزيراً متنوعاً ؛ حيث صدر له دواوين :

* وراء السراب * على دروب الشمس
* في ظلال السماء * على ضفاف العقيق
* الجناحان الخافقان * بقايا عبير ورماد

وهذه الدواوين هي التي ضمها المجلد الأول من الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر ، وأعقبها ديوانه " بقايا عبير ورماد ".

ثم تجاوز الشعر الغنائي إلى الشعر الموضوعي فأصدر ملحمة شعرية عنوانها " على أطلال إرم ".

وذلك فضلاً عن الدواوين التي أعدها للطبع وهي :

* الفجر الملتهب * ليالي العقيق
* تسابيح وتباريح

وكذلك الدراسات الأدبية والنقدية التي اهتم بها ، ويهمّ بطباعتها، ومنها " شعراء أحببتهم " و" ذكريات وصور "[2].

وإذن فنحن أمام شاعر ناقد دارس . وشعره يغطي معظم فنون الشعر المعروفة . وعلى الرغم من أن بعض النقاد يركز على تأثره "بجماعة أبوللو"[3] - نجده في أحيان كثيرة يصعب على التصنيف ،

ويتعذر وضعه تحت لواء مدرسة فنية بعينها . فهو أحياناً يوغل في المحافظة معجماً وصورة حتى ليضارع كبار المحافظين . وفي بعض الأحيان يغرق في ثرى المكان الطاهر الذي يؤويه ، فتتألق في شعره معالم الأماكن المقدسة التي تشع على شعره عذوبة وروحانية وصفاء .

وهذه " الثنائية " كانت ملمحاً بارزاً لدى كثير من الشعراء في العصر الحديث ، لأسباب ستأتي الإشارة إليها .

– ٢ –

(٢ : ١)

حذا الرشيد حذو الشعراء الاتباعيين الذين اتخذوا الشعر سلاحا للنضال من أجل قضايا الوطن والأمة . وقد نشأ الشعر الوطني ونما بعد أن انقسمت الدولة الإسلامية إلى أوطان كثيرة ، فأصبح لكل جماعة وطن ترتبط به، وتناضل من أجله، بل قد تنافس أو تعادي أوطاناً أخرى كانت تستظل معها براية الإسلام الحنيف ، نتيجة ما يقوم به الغرب الصليبي من إذكاء نار العداوة بين أبناء الأمة الإسلامية .

وقد تنبه الشعراء لهذه الخدعة ، وأدركوا أن تقدم الوطن جزء من تقدم أكبر لأمته ، لابد أن يجاهدوا من أجله ، حتى تبعث الأمة الإسلامية مجدها الغارب ، وتعود – كما كانت – خير أمة أخرجت للناس.

وللرشيد كثير من الشعر الوطني الذي فاضت به قريحته حبا لوطنه ، ووفاء له . وغالباً ما يرتبط هذا بمناسبة تحرك وجدان الشاعر للإبداع من ذلك قصيدته " أسود السعودية "[٤] في تحية الجيش

السعودي. وقصيدة " هذا هو الحب "[٥] بمناسبة وضع الملك فيصل – رحمه الله – لحجر الأساس لمكتبة الملك عبدالعزيز بالمدينة المنورة ، وكذلك قصيدة " المصاب الأليم "[٦] في رثاء الملك فيصل . وهكذا حيا "الملك خالد " عندما زار المدينة المنورة عام ١٣٩٥هـ معلقاً الآمال على ما يقوم به على رأس الأسرة الحاكمة من إنجازات :

لِتُعيدَ للإسـلام زهـوَ شـموخِهِ — بطريـفِ مجـدٍ يستعز بتـالِدِ

ثم هنأه بعودته من رحلة علاجية في قصيدته " هذه طيبة وهذا صداها "[٨].

ومن خلال تتبع الشعر الذي يتصل بأفراد الأسرة الحاكمة السعودية – نرى الشاعر – من خلالهم – يصوغ المثل الأعلى للحاكم المسلم كما يراه وكما يتمناه ، متكئاً في ذلك على منجزات ضخمة تبهر المتأمل في كافة المجالات . سواء ما اتصل منها بالمجال الوطني ، أو تجاوزه إلى النطاق العربي الإسلامي . ويكفي شاهداً على الأخير ما آل إليه وضع الحرمين الشريفين من تطور ؛ حيث يوشك أن يكون ما حدث فيهما لوناً من الخيال الواقع المتحقق الذي يسعد كل مسلم ، ويقر عينه .

ولعل إعجاب الشاعر المسيطر على وجدانه ، كان وراء تلك القصائد الكثيرة التي حيا فيها " اليوم الوطني " الذي توحدت فيه شبه الجزيرة على يد الملك عبدالعزيز ، ومنها " في يومنا الوطني " التي جاءت في عشرة مقاطع[٩]:

أقبلتَ تسبق موكب الزمـن — يـا أجملَ الأيـام فـي وطنـي
يـا يـوم وحدتنـا ومـا حملـت — للعُرب ، من خير ومن مِنَـن
أقبلتَ ذكـرى أمـة صـمدت — وشـعارَ شـعبٍ قـطّ لـم يهن

ومن هذا القبيل قصائده الكثيرة في أفراد الأسرة الحاكمة التي سبقت الإشارة إلى بعضها .

ويبدو أن المناسبة في مثل تلك القصائد أعجلت الشاعر عن تمثل تجربته تمثلاً كافياً ، ومن ثم وجدنا المناسبة تشده إليها شداً ، وتضطره أحياناً أن يعبر عنها ويحكي تفاصيلها ، بدلاً من أن يعبر بها ويوظفها توظيفاً فنياً تتحول فيه المناسبة الواقعية إلى " مناسبة شعرية " تضمن لنفسها البقاء والتميز والتأثير ! وكأنها " سفينة شعرية " بعد أن تنفصل عن " صاروخ الإطلاق " ؛ فهو سبب في حركتها وانطلاقها . لكنها بعد ذلك تنفصل عنه وتستقل ، وتقوم بوظائف ، وتؤدي أدوارا يعجز هو عنها !



(٢ : ٢)

وللرشيد كثير من الشعر يتصل بأقطاب مجتمعه . فقد رثى "محمد سعيد دفتردار "[١٠] المتوفي عام ١٣٩٢هـ . و" عمر السقاف "[١١] المتوفي عام ١٣٩٤هـ . و" عبيد مدني "[١٢] وضياء الدين رجب "[١٣] وكثيرين غير هؤلاء . وكأن الشاعر هنا يحاكي دور " شاعر القبيلة قديماً؛ ففي كل مناسبة تهم القبيلة تنتظر كلمة شاعرها . وهو بدوره مضطر إلى ' الحضور " وإجابة الرغبة !

لذلك لم يكن عجيباً أن قل في مثل هذا الشعر الوقفات التأملية العميقة التي توحي بها قضية الموت ، والنغمات العذبة البديعة التي كان يمكن أن يعزفها عند تصويره لها . من مثل إعجابه بجرأة سعيد دفتردار في الجهر بكلمة الحق:

بصراحـــةٍ كـــادت عذوبتهـــا		أن تسـتحيل رجـــاء معتـــذر !

أو تصويره لحيرتـه إزاء لغز الفنـاء الذي يتشابك مـع الحيـاة تشابكاً عضويـاً ، تتحول هي فيـه إلى وهم جميل قصير ، يسـعد بـه الإنسان! لقد وقف تلك الوقفة البديعة في بداية " في موكب الخالدين "[١٤] التـي رثـى بهـا " عبيد مدنـي " فبدت " حياتنـا وهـمّ ... وعمرنـا ومضـة خاطفة ":

أسطورةٌ كـبرى ، سـكبنا علـى	سرابها، الظامىء، أحلى اللحـون
وأمنيـاتٌ كـم نعِمْنَـــا بهـــا	وكم غفونا ، في شذاها الحنـون
حتـى انتبهنـــا ، فـــإذا منتهـى	تلك الأماني ، دمعة في الجفـون!

وإذن فليس أمامه إلا أن يطلق نداءات حرًى حائرة أمام غموض المصير و" شاطىء الأسرار " و" المهَامِه المهلكة " :

متاهـــةٌ ، خـــالدةٌ ، تنطــوي	فيها الليالي ، وتضيع القرون !
ونظـــرةٌ بلهـــاءُ فـــي عـــالم	تشـابَهُ العقـل بـه والجنـون !

(٢ : ٣)

وعلى المستوى القومي والإسلامي أسهم الرشيد بقصائد كثيرة، شان الشعراء المحافظين الذين اتخذوا من الشعر سلاحاً فعالاً ينـاضلون به في كافة الجبهات . فحذا شاعرنا حذوهم . وصور " زلزَال أغادير "[١٥] كمـا صـور حـافظ " حريـق ميت غمـر : إحدى مـدن مصـر "[١٦]. ومـن الطبيعي أن نجد صدى حافظ يـتردد لـدى الرشيد ، لكنـه غالبـاً يدمـغ مـا يأخذه من غيره بطابعه ، بعد أن يتمثله ؛ فهو متأثر لا ناقل .

ويطول القول لو وازنا بين القصيدتين ، كما يطول أكثر وأكثر لو وقفنا أمام نتاجه الغزير في هذا المجال ، مثل قصائده عن " كفاح الشعب الجزائري "(١٧) و" تونس "(١٨) وباكستان .

وتكفي الإشارة إلى قصيدة " على أطلال الماضي "(١٩) التي يزهو فيها بالماضي العريق والآباء الأماجد . ويدعو إلى اتصال الحاضر به :

لنكن كما كان الجنود أعزةً		تعنُو الوجوهُ لنا بكل مكان !
أو فلنمت شهداء إن يدَ الردى		أحنى علينا من يد العدوان

ومما يُحمد للشاعر في هذا المجال ، أنه في أحيان قليلة ، نجح في الفكاك من أسير المناسبة والتخلص من المباشرة والخطابية . ذلك ما نلمسه في بعض مقاطع من قصيدته " انطلقي "(٢٠) التي قالها بمناسبة استعراض عسكري للجيش في الرياض ، حيث نجح في تحويل المادي إلى واقع شعري " موقَّع في ألحان حماسية دافقة :

وسنبني التاريخ بأيدينا
ونبث الروح .. بماضينا
فيعود الأمسُ .. لوادينا
بشذا اليرموك .. وحطينا
فيصون العربَ .. ويحمينا

* * *

بلدي ... أحجازٌ هو أم نجدُ ؟
لا .. بل أفق ليس له حدّ !
يطوي كل العرب .. ويمتدّ
حول بني الإسلام .. ليغدو ..
أمل البشرية ... هذا وعدُ !

(٢ : ٤)

وللرشيد غير هذا الشعر الوطني والقومي ، إسهام شعري واضح في الشعر الاجتماعي الذي يهتم بمحاربة السلوك المنحرف ، والأخلاق الهابطة . ويحث على السمو في السلوك والسماحة في التعامل. ويحارب أدواء المجتمع ممثلة في الثالوث المدمر : الفقر والجهل والمرض[٢١].

كما أن له بعض القصائد التي حلق خلالها في أفق إنساني عام يخاطب البشر بصرف النظر عن أجناسهم وأديانهم[٢٢].

وقد غلبت الخطابية والمباشرة في بعض نماذج الرشيد السابقة. وهذا هو المنزلق الذي يمكن أن يقع فيه الشاعر في مثل هذا الشعر ، ولذلك حذر النقاد الشاعر أن يتحول إلى مصلح اجتماعي ، لأن في ذلك خلطا بين المجالات الثقافية المختلفة من علم وفلسفة وخطابة وأدب ؛ فهي وإن كانت تهدف كلها إلى رقي الإنسان ، وتحقيق آماله - فإن لكل منها وسيلته الخاصة لتحقيق هذا الهدف .

الشعر تكمن غايته في شدة تأثيره ، لا في قوة إقناعه . فحسبه أن يثير الناس ويؤثر فيهم ، فيندفعون إلى السماحة والإيثار والتضحية ، بدوافع تنبع من أعماقهم . وهذا بخلاف ما لو وقف الشاعر آمراً لهم بذلك ، ناهياً إياهم عن التخاذل والأثرة والجبن . إنه بذلك يجاوز مهمته وينسى وسيلته ، ويتحول إلى واعظ أو مصلح اجتماعي[٢٣].

على أن هذا لا يعني أن الشعر يهمل القيم ، أو يغفل عن تحقيق الازدهار لمجتمعه . إنه يفعل ذلك ولكن بأسلوبه ، ووفق منهجه، الذي

يركز على إثارة الوجدان والسمو به نحو التعلق بالجمال الذي يحتل قمة القيم الرفيعة .

وهكذا يمكن أن نقوم شعر المناسبة ، لأن المناسبة ليست أكثر من " مثير " لكتابة الشعر . وكل شعر لابد له من مثير ، بعده تنفصل القصيدة عنه ، وتصبح بناءً لغوياً مجازياً موسيقياً . فإن قصَّر الشاعر هذا البناء ، فالعيب ليس عيب المناسبة ، وإنما هو عجز الشاعر عن تصوير تجربته كما ينبغي !

وهؤلاء هم الديوانيون الذين أشبعوا المحافظين – وبالذات شوقي – قدحاً وتجريحاً لاستغراقه في شعر المناسبات الذي رفضوه على الإطلاق – عادوا فاعترفوا بهذا الشعر ونظموه ؛ حيث لم يروا بأساً من أن يمدح الشاعر ذا سلطان لأنه قدم لمواطنيه يداً ملأت نفس الشاعر حباله وإعجاباً به!

بل لقد وسع العقاد الدائرة ، ودافع عن توجهه الجديد – بعد إقرار المدح – في مقدمة " عابر سبيل " الذي تناول فيه موضوعات "غير شعرية " – حيث قرر أن إحساسنا بالشيء هو الذي يخلق فيه معناه ، ويحدده . وأن عظمة الشعر لا ترتبط بعظمة الموضوع بل بقدر إحساسنا به " وعلى هذا الوجه يرى " عابر سبيل " شعراً في كل مكان إذا أراد : يراه في البيت الذي يسكنه ، والطريق الذي يعبره ... والدكاكين والسيارات ... فإن كنا لا نحلم فلنشعر .. أو كنا لا نجعل الحلم واقعاً فلنجعل الواقع شعراً ! "[٢٤].

– ٣ –

وربما كان الصدق الفني للتجربة ، والصياغة الجميلة لها هما

العاملين البارزين – أو الوحيدين – في تقويم شعر المناسبات ، بل ربما في تقويم كل شعر !

(٣ : ١)

كانت العقيدة الدينية منبعاً ثراً ظل الشاعر يمتاح منه على امتداد حياته ؛ فالروح الإسلامية تتغلغل في شعره منذ البواكير الأولى ، وخصائص التصور الإسلامي للكون من أقوى المؤثرات في صياغة رؤيته الفنية حتى إنه ليوشك أن يلمس قدرة الله عز وجل في كل ما يحيط به ، فيهتف خاشعاً متبتلاً :

عرفتك في كل شيء أراهْ
وفي كل نَسم طواني شَذاه
وفي كل صوتٍ شجاني صداه

وهو يرنو ببصره إلى الأماكن التي تثير أشواق المسلم إلى إحياء مجده العريق المرتبط بها ؛ فهو يناجي جبل " أحد " الذي " يحبنا ونحبه " مناجاة عذبة تفجر طاقات خلاقة وثابة[٢٥]:

يا رمزَ مجد .. من بلادي انتشرْ
يا جبلاً .. يورق فيه الحجَرْ !

ثم ينثني إلى ما توجبه هذه العاطفة الدينية الجياشة على ذويها، من ضرورة بعث تلك الأمجاد العريقة ، ونفض غبار التأخر والفرقة عنها ؛ فـ " من هنا انبثق النور .. وصحا الكون ! ".

ويتعاطف مع " جبل النور " تعاطفاً وجدانياً عميقاً ، يتحول الصخر خلاله إلى عالم زاخر يموج بالحركة والسمو والضياء[٢٦]:

جبـل النـور .. يـا جبـلْ	شـبَّ فـي سـفحه الأزلْ !
أنـت دنيـا مـن الـرؤى	مِلؤهـا الحـب والجـذل

ومن بين الجوانب المختلفة التي تناول من خلالها التجربة الدينية – تبرز عبادة الصوم التي وقف هاشم رشيد أمامها وقفات عذبة طريفة ، تتأمل تلك الفريضة العظيمة تأملاً بديعاً ..

فهو تارة يصوغ تجربته في شكل " قصة شعرية " بسيطة ، يطلّ بطلها الصائم على كوخ به صغار يتلوّون أمام أمهم من الجوع . فيستدعيهم صائحاً ومرحباً :

اهجروا الكوخ وانزلُوا فى رحابى	أنت امى ، وهـؤلاء صغـاري

ولا يضير الشاعر في قصيدته هذه " من وحي الهجير والظمأ والجوع في رمضان "[٢٧] أن يحذو حذو " الحطيئة " عندما " تفرد في شعب عجوزاً إزاءها ثلاثة أشباح تخالهم بهما ! " بل ربما كان هذا الالتفات المتمثل للتراث مما يحسب له .

وتارة أخرى يرى في هلال رمضان دعوة إلى الكف عن اليأس ؛ فبعد أن تناسى " الذي كان وكان " لأن " سنا الأمجاد قد تَوارَىَ بين أنقاض الهوان " – نجده يهتف :

فـإذا بـي أتغنّـى .. بـالمنى	من جديدٍ في ليالي رمضـانْ

ولعل من أبدع ما قاله في ذلك قصيدة " أنا صائم "[٢٨] التي أمسك فيها بخيط شعوري واحد من خيوط التجربة هو الانفعال الذاتي بتلك التجربة الإيمانية ، شعوراً وأثراً وسلوكاً . ثم حاول تصويره بطريقة موحية تلمس لبّ تلك الفريضة ، حيث يلهج الضمير الإيماني بما يجسِّد " الحياء الإسلامي " الموقظ للضمير ، مهذباً له ، وسامياً به " أن تعبد الله كأنك تراه فإن لم تكن تراه فإنه يراك " !

على أن هذه " التمتمة " توحي بأن الصائم لا يكتفي بتلك النجوى الداخلية ، بل يتجاوز " القول " إلى " الفعل " حيث تكون القصيدة فعلاً يُرى ، وسلوكاً يُحاكى ! وهذا الانسجام بين الداخل والخارج مبرر كافٍ لتلك الأساليب التي صورت سكينة الداخل ووضاءة الخارج ، من خلال هذا المعجم اللفظي : الخشوع ، الابتهال ، الوضاءة ، القداسة، الجلال ، الفيض ، الأنوار ، الومض ، الصباح :

أنا صائمٌ .. ومضى يُتمتِمُ في خشوع وابتهالْ
وعلى أسِرّته المضيئة بالقداسة والجلال
فيضٌ من الأنوار يُومض كالصباح على التلالْ

ثم يكثر من الاتكاء على الصورة لتوحي بما يحسه من سمو روحي :

وبناظريه تساؤل عذبٌ تدفق في حنان ..
وتطلّعٌ يطوي المدى .. ويغوص في لجج الزمان !
فكأنما عيناه في صبح الأشعةِ كوكبانْ !

إنه بهذا السمو يكاد يتجرد من " طينيته " مشرئباً إلى عالم نوراني يسبح بين جنباته ، ويصبح فيه ذرة حامدة شاكرة ، تشعر أكثر وأكثر بعظمة خالقها وضآلة شأنها في هذا الكون الفسيح . وتظل الصورة غنية بإيحاءات ثرَّة لا تنفد ؛ لأنها أطلقت التساؤل واكتفت بوصفه بالعذوبة التي يتذوقها الصائم وينتشي بها ! كما جعلته متدفقا : عن أي شيء وفي كل مجال ، دون تحديد لصيغة السؤال أو كيفيته !

وتتوالى الصور التي يحاول الشاعر عن طريقها الإيحاء بتلك الأحاسيس المتشابكة الغامضة ؛ فالصائم يرنو إلى الأفق الأعلى ، ويطمع في مزيد من السمو ، ويستشرف المستقبل ، ويحيي الماضي في نوع

من التفاعل الخلاق مع الزمن " يطوي المدى ، ويغوص في لجج الزمان". وها هو ذا يصبح شعاعاً نورانياً منحه الخالق سبحانه عطاء متفرداً ، وحباه نفساً مطمئنة ، وبصيرة بها يرى ما لا يُرى ؛ فيسعد بما ادُّخِر له يوم الحساب . فعيناه " كُوَّتان مطلتان على فراديس الجنان ! ".

ولا يلبث الفعل أن يتكامل مع القول " أنا صائم .. لكنني ما صنعتُ ، وما سأصنع للحياة ؟!

فالشاعر ما سما عن الأرض ، وما حلق في عالم الطهر ، إلا من أجل الأرض ومَن عليها من البشر . فهنا مزاوجة خلاقة بين العقيدة والحياة من خلال التعاطف الرحيم مع البائسين ، وصارت أيام رمضان ، وربما أيام العام :

يختال فيها المعدَمُون بأوجه غُرٍّ صِباح
فعرفت أسرار الصيام .. وكُنه حيَّ على الفلاح !

(٣ : ٢)

كان من الطبيعي أن يجسد شعر محمد هاشم رشيد قداسة الأمكنة التي نشأ فوق ثراها ، والتي يؤمها المسلمون من كل فج عميق[٢٩]:

من كل فجٍّ عميق	وكل أفق سحيق
جئناك ياربّ فاملأ	أكوابنا بالرحيق
فنحن ياربِّ ظمْأى	ظمأى لأفق طليق
لصيِّب من حنان	يُطفِي بقايا الحريق

إن الشاعر حين يمتلىء بإحساسه الروحي تتحد عنده الاشياء

بمعادلها النفسي ، ويبدو الطرفان متآلفين متعانقين . فـ " المئذنة " رمز للدعوة الإسلامية ، وهي أيضاً باتجاهها نحو السماء رمز لتطلع الخليقة إلى بارئها طالبة رحمته وغفرانه . ويتوحد الرمز مع الاستعارة حين يشبهها بالإصبع المتجه إلى السماء معلناً وحدانية الخالق – كإصبع المصلي في تشهده – ومن هذا التوحد تتولد الصور المتوالية : المئذنة منبر للحق ، رمز للحب ، جوهر للإيمان ، حارس للإسلام يرتقي مرتفعاً يشرف منه على المسلمين(٣٠) :

يا إصبعاً تومىء نحو السماءْ   يا منبراً للحق عالي البناءْ
يا رَمزَ حب شامخ باذخ   مجلجل يحمل روح الإباء
وجوهَر الإيمان في دعوةٍ   تهتزّ منها مُهج الأشقياءْ
وقفتِ كالحارس فوق الذرى   في موقفٍ يحمل فيه النداء

إن تجربة الرشيد الدينية ، مع عمقها ، تجربة شاملة تكاد تتسرب إلى كثير من التجارب الأخرى للشاعر وتسيطر عليها . فهو في " إيمان شاعر "

عرفتك يارب سرَّ الخلود   وكنْه الجمال وروحَ الوجود

يعدِّد مظاهر الوجود المختلفة ويتأملها فيجدها كلها ناطقة شاهدة بعظمة الخالق ، لكن الطريف أنه يهتف :

عرفتك في الحب يا ويلتاه
عذاب يحبّبني في الحياة !
كأني به ناسك في الصلاة
تجافي النعيمَ لأجل الإله !

وهكذا وجدناه يُفيض من نفسه على ما حوله ومَن حوله ؛ فـ "حمام الحرم " ينغّم التسابيح التي يرتلها الشاعر(٣٢):

وكـــان الحمـــام بأســـرابه		يسبّح مثلـى بــأحلى نغمْ

بل إن الكون كله تتناغم جوانبه في تسابيح خاشعة ناطقة بجلال الخالق وعظمته ؛ يذوب فيها الشاعر ، فيخشع قلبه ، ويسيل دمعه(٣٣):

أحسُّ من حولي .. وفي أضلعي		على امتداد الأفق الأوسـع
بالنور .. يسري خاشعاً في الدجى		مبتهـلاً للخـــالق المبـــدع
وبالشــذا يهفــو كتســـبيحة		نشوى ، لغير الله لـم تُرفـع
أحسُّ بالكون يصلي .. علـي		شُطآن بحر .. بالسنا مُترع !
وأننـــي فـــي قلبـــه نبضـةٌ		تصدع بالنجوى .. وبالأدمع !

ولا يكتمل الحديث عن التجربة الدينية لدى الرشيد إلا بالإشارة إلى دور المكان في تلك التجربة : المدينة المنورة . ذاك الثرى الطاهر الذي يضم أقدس بقعة في الكون (مثوى رسولنا العظيم صلى الله عليه وسلم) والذي توحي نسائمه بالفترة المثالية في تاريخ الإسلام . فضلاً أن كثيراً من جهاتها يرتبط بسيرة أو موقف للرسول الأعظم .

طيبة الطيبة هذه هي موطن الرشيد . هي " الحمامة "(٣٤) التي ترمز إلى الحب والصفاء والسلام ، وكوكبة القيم الرفيعة ، التي تربص بها المفسدون في الأرض فعكروا صفوها ، لكنها جاهدت واستمر الصراع بين المدينة (الفجر) وهؤلاء (الظلام) حتى تنفس الصبح وأنار الحق :

مَـن رأى فـــي مخلـب الليـل حمامــةْ
حطّمـــوا منهـــا الجنـــاحْ
فاشرأبت .. ترقب الفجر بـروح مستهامةْ !

إن كل شيء في هذه البقعة يرتدي ثوبها الطهور :

فحبُنـــا نحـــنُ أشـــواقٌ مطهــرةٌ سرُّ الضياع بها أحلى من الرشد ![٣٥]

فصخور " أحد " الصمَّاء اهتزت وربت وأنبتت من كـل زوج بهيج! بل إنها بأشواكها وورودها رددت ألحان مجدها[٣٦]:

يـــا رمـــزَ مجـــدٍ مــــن بـــلادي انتشـــرْ
يـــا جبـــلاً .. يـــورق فيـــه الحجَـــرْ !
ويصـــدح الشـــوك بـــه .. والزَّهَـــرْ !

— ٤ —

مـا إن ينجو الرشيد من المناسبات التي قد تعجله إلى قـول الشعر، حتى نجده قد آب إلى نفسه وأخلص لفنه ، وأصاخ لأعماقه ، فشدا بألحان عذبة بديعة تصور " الداخل والذاتي " وتختلف إلى حد كبير عن تلك التي " تحكي عن الخارج والغيري " حتى ليبدو أن ديوانه الشعري ليس ديواناً واحداً متسق القسمات ، بل ديوانين ، بينهما من الاختلاف أكثر مما بينهما من الاتفاق

وفي شعره الوجداني يتجلى تأثره الواضح بالتيارات الأدبية الابتداعية التي غطت الساحة الثقافية في العقدين الرابع والخامس من القرن العشرين . كما تبرز محاولته في التميز والتفرد والإضافة .

يلوذ الشاعر بالطبيعة راجياً الأمن والأمان والسكينة في أحضانها ، لكن الحيرة تقلقه والظلام يلفّه ، فيشرئب نحو الأمل ويرنو إلى " موجة النور " التي يحار أمامها في قصيدته " من أنت .." [٣٧] وسواء أكانت هذه الموجة شعاعاً من الضياء الروحي يأمل الشاعر أن يغمره سناه ، أم كانت حبيبة يرجو وصالها – فنحن على الفور نلمس

تأثره بـ " ميخائيل نعيمه " نعيمه في قصيدته (بذات الاسم) المنشورة في " همس الجفون "؛ فنرى تبرم كليهما بالواقع ، ومحاولتهما الهروب من جهامته ، والاستعلاء عليه !

لقد صرنا في هذا الشعر الوجداني نلمح اختلافه وتميزه من عنوان القصائد : " في ظلال الهوى"، "ابسمي"، " في سناها "، " زورة "، " ناي وقيثار "، " قبلة حائرة "، " تحت الظلال "، " الزنبقة الحزينة "، "ولْنعُد للحب "، " قبل الوداع " و" وردتان "، " الطبيعة الخرساء "، " هل تذكرين "، " لا يا فؤادي " من ديوان وراء السراب"[٣٨]. ومثل ذلك قصائد: "على ضفاف العقيق "، " في الطريق "، " خطوات في الجحيم "، " النشوة الخالدة "، " لحن "، " الناي المسحور "، " الشذا المقيد "، " في شفق الأنغام "، " الرسالة الزرقاء "، " الزهرة السجينة "[٣٩].

في هذا اللون الذاتي تسمو قامة الشاعر ، وينضج نتاجه ويتفرد، وتشع صوره بدلالات شعورية رحيبة. فهو في " حينما نلتقي"[٤٠] يظل يحلم بالغد الذي يشهد لقاءه بالحبيب ، فيغني " لحون الهوى والمنى":

فأنْسىَ الحياة وأنسى الوجود وأرنُو إليكِ ،وكلي عيون !

ويتعاطف مع الطبيعة فيشركها في بهجته ، ويمتزج الفعل الإنساني بالفعل الطبيعي ، بل يحل فيه وينفث بين جنباته نبض الحياة[٤١]:

قد أقام الكونُ عرساً للهوى .. ما أروعه !

إنه حبك .. روّى بالأماني .. أضلعه !

ويصور الشاعر تلك المرحلة الباكرة من عمره الشعري التي

يمثلها ديوان " وراء السراب ١٣٧٣هـ - ١٩٥٣م " تصويراً يجسد اتجاهه الفني ، ويعكس أحزانه الشجية وغربته الأسيانة ، وتعاطفه الحميم مع الطبيعة : " كان شاعراً أضاع قيثارة الفردوس ، فمضى يبحث عنها ، ولكنه عاد ... وقد فقد القيثارة .. وفَقد معها كل شيء ! كان يرى في الطبيعة صور أحلامه .. ولكنها كانت تشعل النار في صدره المكلوم .. كان شاعراً ، وكان الشعر مبعث آلامه ، كما كان منبع أفراحه.. كان يطوف في حنايا الروض يبحث عن حلمه المفقود ، وأمله الضائع .. إلى أن أطل فجر يوم من أيام الفردوس .. فإذا بالصدى الهائم يسكن ، والقلب الخافق يهدأ ، والبلبل الحائر يرتعش أمام الوردة الفاتنة!" [٤٢].

وإذن فهو شاعر ابتداعي غمرته موجة الابتداعية التي غطت جوانب الساحة الأدبية . فسحر الجميع تعبيراتها الطريفة : شاطئ الأعراف ، الشاطئ المجهول ، نهر النسيان ، بحر العدم ، اللهب المقدس ، القيثارة المحطمة ، وأسرهم معجمها الشعري المرتبط معظمه بمظاهر الطبيعة ، ولذلك لا نعجب كثيراً من محاولة الشاعر اقتفاء بعض أساليبها التي تبدأ بالجار والمجرور .. في بعض مقاطع مطولته " الفجر الأول "[٤٣]: في بسمة الفكر ، في وجنة الشفق ، في رعشة السيل ، في هدأة الليل ، في وشوشات القمر ... وهذا ما سبق إليه كثير من الابتداعيين ، على رأسهم " الشابي " في قصيدته " قلب الأم ".

ومن أهم المظاهر الطبيعية التي استغرقت اهتمام الشاعر - "وادي العقيق " - الذي يقع غرب المدينة المنورة ، وفتن ابن الدمينة والأحوص وغيرهما من الشعراء قديماً - فقد خصص له ديوان " على ضفاف العقيق " ممهداً له بمقدمة نثرية يفوح منها الحب والانتشاء : "على صدره الحالم تضطجع الرمال شاخصة بأبصارها إلى الأفق الساحر،

الذي يتشح بالغيوم ، ويبتسم بالنجوم .. هنا غنى ابن سريج ومعبد ، وترنم الدرامي والأحوص وابن أبي عتيق .. في أيامه النشوى حين تتراقص الرمال تحت أقدام الموج ..." [٤٤]:

وودتُ لو احيا بلجِّك موجةً　　　تنسابُ في الآبادِ دونَ قيودِ !

وعلى امتداد الديوان ، تمتزج التجربة الطبيعية بالتجربة الوجدانية وتتكامل معها ، فالمحبوبة على ضفاف الوادي " تهاوت منسابة في انحناء يستثير الخيال .. فطوتْ خصرها عن الأعين الظمأى.. ومن محاجرها أطلّ الضحَى ، ورفّ الأصيل ، وبدا الفجر " ومن أجلها تبتهج الأحلام في المراعي الخضراء ، وتختلج الأنغا م ، ويستفيق الخميل في الليالي القمراء [٤٥]:

ليتني كنت في حياتك فجراً　　　تتهادَى على سناهُ الرغابُ
ليتني كنت فوق كفك كأساً　　　ملؤها الشوق والأماني العِذابُ

نأى الشاعر بنفسه عن عالم البشر فهجرهم ، وهاجر بعيداً عنهم ، يتلمس عزاءه وخلانه في أحضان الطبيعة . فليس له من رفيق يهدهد أشواقه الثائرة [٤٦]:

سوى نظرات النجوم

تلوح كومض الكلوم

وما من صديق

يضم جوانحه الحائرة

سوى خطرات النسيم !

...

وحيداً .. وحيداً .. وما من خليل

سوى همسات الربى والسهول

وحشرجة الريح بين الغصون

وإطراقةِ الشجر الناعس

على ساعد الحلك الدامس !

وتطول النشوة ويظل الفجر " يملأ بالضياء جوانحي .. وأسير في الوادي الجميل مرنِّماً .. وأعيش كالأطيار ، وأسائل الأكوان عنك " :

ثم يتعاظم تأثير الفعل الإنساني في الفعل الطبيعي[٤٧]:

أُبصر الكونَ راقصاً يتغنَّى   حين غنَّيتِ .. والدجى فى ائتلاق !

* * *

وأرى النجمَ ساهِماً والشذا الحا   لم أمسى مهوِّماً فوق خدرِكْ

وطيوفَ الهوى ترقرق حيرى   بين عطفيك وائتلاقه ثِغرك

ويستمر التلاقي بين الذاتي والموضوعي ، وتكتسب المفردات الطبيعية دلالات طريفة نتيجة رؤيا الشاعر البديعة التي تبصر " للرمل تحت خطاها ابتهاج "، و" للموج شوقٌ إلى ضمِّها، وللشمس شعشعة في الجبين "، وللعشب بين يديها ارتعاش .. ويحنو عليها شعاع الغروب .. وتغمرها قبلات النسيم " إلى غير هذه المرئيات الطريفة التي لم يبصرها سوى الشاعر ، الذي يحاول أن تستمتع بهذه الرؤيا غير العادية لما هو عادي في الحياة ![٤٨]

" إن عناصر الطبيعة – صامتة أو ناطقة – ليس لها ، في مجال

الشعر ، خصائص ذاتية تعد من لوازمها . وإنما الشاعر هو الذي يعطيها دلالتها على التحقيق . فيوجدها ، أو ينطقها ، أو يبصرها ؛ إيجاداً لـه معنًـى ، وإنطاقاً لـه معنى .. ذلك أن الوجود الحقيقي كائن في داخل الإنسان – صانع الفن – وإذا أودعه الإنسان الفنَّ صار هذا الوجود الحقيقي كائناً داخل الواقع المادي . وعلى هذا ، لم يكن غناء الطير في دار العقاد " ملأت داري القماريُّ غناءَ .. عرفت عندي ربيعاً " – مثلاً – دليلاً على حلول الربيع ... بل جاءه الخبر اليقين بحلول الربيع من داخله حين أحب . وعندئذ – فقد – استمع إلى هذا الغناء .! "(٤٩)

— ٥ —



(٥ : ١)

تأثر الشاعر في بعض شعره – وبخاصة الوجداني – بجماعة أبوللو ، أو الابتداعيين ؛ في المضامين الشعرية ونوعية التجارب . وفي الشكل الذي صاغ به هذه المضامين . وقد سبقت الإشارة إلى أن هذه التجارب يرتبط معظمها بالمرأة والطبيعة . والآن تبدو ضرورة التوقف أمام الأسلوب أو الشكل الفني ؛ لبيان مدى اتباع الشاعر فيه أو ابتداعه.

منذ بدأ الوجدانيون يتجهون إلى التجربة الذاتية ، ويهتمون بتصوير المشاعر والانفعالات ، ويلتفتون إلى مشاهد الطبيعة ويربطون بينها وبين وجدانهم – أخذت طائفة كبيرة من الألفاظ المحملة بالدلالات الشعورية والجمالية تتردد في عباراتهم وصورهم . مثل " المساء " الذي ارتبط بكثير من معاني الألوان والظلال والأضواء ، والشجى الرقيق ، والحزن العميق ، والفرحة الغامرة . حتى غدت الكلمة كياناً نابضاً

بالحياة والعواطف والذكريات . يتجاوز مدلولها اللغوي .. فهي بين الليل والنهار . وهي لحظة تثير كوامن الأشجان والأشواق الخفية في نفوس الابتداعيين المرهفةِ . ولذلك وجدناها عنواناً لبعض قصائدهم . ومثلها "الخريف " الذي يتخذ بين الفصول وضع " المساء " بين ساعات اليوم . فيغدو رمزاً للكثير من المشاعر المتناقضة المتراوحة بين الأسى الشفيف، والحنين إلى المجهول ، والشعور بالفناء ..[٥٠]

وما قيل في هذه الوقفة الطويلة أمام هاتين المفردتين ؛ يمكن أن يقال حول الألفاظ والعبارات التي فُتن بها هاشم رشيد ، ومن قبله الابتداعيون ، مثل الشفق والأفق ، والشروق والغروب ، والشعاع والضياء ، والبحر والعباب والثبج والموج والغدير والجدول والشط والضفة ، والدوح والحقل والغاب ، والضباب والغيم والبرق والنسيم . ومثل المجداف ، المرح ، والقيثارة المحطمة ، والزورق المجهد ، والذهول الخامد ، والخصر الجائع ، والشاطىء المجهول ، ونهر النسيان... [٥١]

كثير من تلك الألفاظ والعبارات وجدناه – أو ما يشابهه – في نتاج الشاعر . ويذكر له في هذا المجال تفجير طاقات تعبيرية بديعة في المفردات التي تتصل بالموروث الديني ، وتثير مشاعر الإنسان المسلم . وتلك التي ترتبط بتاريخ المسلمين في المدينة المنورة . مثل " جبل النور" الذي " شب في سفحه الأزل ! ". و" جبل أحد " الذي " يُورق فيه الحجر " و" وادي العقيق " الذي " ينفح من رُباه .. وتضحك ضِفّتاه .. لتغوص في سر الحياة " إلى غير ذلك من البقاع المشحونة بالذكريات... مثل بدر وجبال السراة ، وغار ثور وغار حراء ...[٥٢]

وبعض الدارسين توقف كثيراً عند بعض الهنات اللغوية التي

وقعت في شعره ، كتأنيث نشوان على نشوانة بدلاً من نشوى . وتذكير الطريق بدلاً من تأنيثه . وجمع " موق " على آماق والصواب مآقٍ . كما أشار إلى عدم توفيقه في استخدام بعض الألفاظ ، وبالذات الفعل " نزا " والمفردات المتصلة به . كذلك أخذ عليه ورود بعض الألفاظ غير الشعرية كلفظ فستان وفساتين ، وذلك في تفصيل طويل ... (٥٣)

والذي يمكن قوله في " أخطاء " الشعراء عموماً – وليس الشاعر وحده – أن الشاعر يستخدم " اللغة " استخداماً غير عادي ، كي ينجح في حل الإشكالية التي تتمثل في علاقته بها ؛ فهو تمور أعماقه بشحنة هائلة من الانفعالات والمشاعر ، تعجز اللغة عن حملها ، هذا من جهة . ومن جهة أخرى ، ليس أمامه من وسيلة سوى اللغة ، للتنفيس عن تلك الشحنة . وإذن لا حلّ يخرجه من هذا المأزق غير استخدام اللغة استخداماً خاصاً " فنياً " ولذلك يقع في هذا الاستخدام (الأسلوب) بعض المفاجآت اللغوية للإنسان العادي . وكم كان القدماء سباقين في تقدير مكانة الشاعر ورسالته حينما اهتموا بـ " الضرورات الشعرية " التي بحثوا خلالها عن مخارج للاستخدامات الشعرية للغة . كما أن الشعراء انفسهم واثقين مما يفعلون ، بل ويتيهون به : " علينا أن نقول وعليكم أن تتأوّلوا ! " . ولا يمكن لمنصف أن يتصور أن يخطىء الفرزدق (قائل العبارة) في رفع " مجلّف " في بيته المشهور !. وإذن فينبغي النظر إلى القضية بعد وضع كل ذلك في اعتبار الدارس . والبعد عن تقويمها في إطار الصواب والخطأ اللغوي . فقد يتعمد الشاعر الخروج على المألوف من القواعد ؛ إبرازاً لخيط معين من التجربة ، أو إثارة لدهَش القارىء – مثلاً – ولذلك يقطع همزة الوصل ويستخدم بعض الجموع غير المألوفة . ويُحمد للنقد الحديث أنه اهتم بذلك اهتماماً شديداً مستعيناً بـ "النحو التحويلي " للتعليل لمثل تلك الاستخدامات أو ما يسمونه

"الانحرافات " أما الاقتراح بأن يستخدم الشاعر ألفاظاً غير ما استخدم لأنها أنسب – فهذه مسألة تحتمل كثيراً من النقاش ، وتظل مجالاً فسيحاً لاجتهاد الشاعر والناقد ..

(٥ : ٣)

تبقى قضية تصنيف الألفاظ إلى شعرية وغير شعرية (مبتذلة) . وهذه المسألة فرغ منها النقد منذ مدة طويلة . وصار مقرراً أن اللفظ في حد ذاته لا يوصف بذلك ، فهو رمز محايد ، وإنما العبرة في كيفية استخدامه. وعلى ذلك فلفظ " الطين : غير الشعري " في نظر البعض يتسنّم قمة الفصاحة في قول الشاعر " نسيَ الطين ، ساعةً ، أنه طين ، فصال تيهاً وعربَدْ ! ".

وكذلك لفظ " الإبريق " و" التراب " في قول " إيليا أبو ماضي " :

ألا أيها الإبريقُ مالكَ والصَّلَف فما أنتَ بلّورٌ ، ولا أنتَ من صَدَفْ !
وما أنت إلا كالأباريق كلّها تراب مهينٌ قد ترقّى إلى خزَفْ !

ولعلنا نذكر أن الشعر السَّطْري أو شعر التفعيلة ، يرى أن من أكبر إنجازاته هو " شعبيته " أي الارتفاع بالألفاظ العادية إلى المستوى "الشعري " وخير دليل على ذلك قول صلاح عبدالصبور المشهور "وشربت شاياً في الطريق ... ورتقتُ نعلي .. ولعبت بالنَّرد ..".

ثم جاء نزار قباني فرفع الكلفة بينه وبين اللغة الشعرية . وأعاد الاعتبار إلى لغة الحديث اليومي . والألفاظ " المبتذلة ". فكلمة " الفستان" – وهي إحدى مآخذ الباحث على الرشيد – استخدمها نزار استخداماً شعرياً متنوعاً ، بدأه من مدة طويلة " حتى فساتيني التي أهملتها ..

فرحتْ به .. رقصتْ على قدميه ! " ثم استمر فيه : " مذعورة الفستان لا تهربي ! .. يا سيدة مذعوراً فستانها .. يا مذعورة الفستان .! ".

ولا بأس من الإطالة في هذه القضية والتأكيد عليها ، والاستشهاد لها لأن معظم النقد الموجه للرشيد يتعلق بها . يقول نزار[٥٤]:

أكرهها وأشتهي وصلها !
وإنني أحب كُرْهي لها ..
أحبُّ هذا اللؤمَ في عينها !

ويقول أيضاً[٥٥]:

هنا بإحدى الزوايا

إمضاؤك الشفاف

لا تهتفي : " ليس خطي "

فللسطور هُتافُ !

الحرفُ حرفك فيه

تأنق والتفافُ

هذي وثائق حقدي

وكلُها أهدافُ !

وهكذا يبدو " نزار " – والرشيد وكل شاعر – يتعمد " خرق الميثاق " مع اللغة ، بل ومبارزتها ! فملأ شعره بـ " كم الدانتيل "، "راسبوتين "، " المهرج "، " لاعب السيرك "...

(٥ : ٤)

الصورة هي " الشكل الفني " الذي تتخذه الألفاظ والعبارات ، بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص . مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد ، والمقابلة والتجانس . وغيرها من وسائل التعبير الفني[٥٦].

والصورة تكون حيناً صورة جزئية ، لتجسيد فكرة ، أو تعميق الإحساس بعاطفة . وحيناً آخر صورة كلية ، تمثل مشهداً حياً خارجياً، أو جواً نفسياً داخلياً . وهذا المشهد أو ذاك يؤلَّف من صور جزئية تتآزر لتشكل الصورة الكلية ، التي تمزج الحقيقة فيها بالخيال ، فتصبح في النهاية شيئاً جديداً مبتدعاً[٥٧].

والصور الكلية في شعر الرشيد كثيرة . وتكفي الإشارة إلى بعضها بإجمال . في " تحت الظلال " يرسم صورة كلية تجسد تهيؤ الطبيعة – التي حل فيها الشاعر – لاستقبال المحبوبة ، والاستبشار بمقدمها : الجبال ، الشذى ، الزهر ، الرمل ..[٥٨]:

يا حبيبي إنها مثلي ظمأى فتعالى
يزدهي الواقع والحلم بشطآن الخيال
...
قد أقام الكون عرساً للهوى ما أروعهْ
إنه حبك .. روّى بالأماني أضلعهْ !

ومن الواضح أن الاهتمام بالمرأة يمتزج بالإعجاب بالطبيعة ، وبالهروب إليها . كما أنه في مثل تلك الصور يستعين الشاعر بوسائل

الابتداعيين المألوفة في صياغة تجاربهم كالتجسيم والتشخيص والتجريد...

وليس من شك في أن الصورة الكلية تسهم بشكل واضح في تحقيق الوحدة للقصيدة ، وبخاصة إذا نجح الشاعر في صياغتها بأسلوب يحتم هذه الوحدة ، كأن يقسمها إلى مقطوعات ، ويصوغ كل مقطوعة صياغة تكاد تحولها إلى جملة واحدة طويلة ، تجعل المستمع يصيخ لها حتى تنتهي ويذكِّر بـ " الهمس " الذي فُتن به الدكتور مندور في شعر المهجر . وأبرز مثال لذلك قصيدة " اذكريني "[٥٩] التي تتألف من عشر مقطوعات ، كل واحدة تتكون من أربعة أشطار مختتمة بمحور القصيدة "فاذكريني ". كما تبدأ المقطوعة بشرط أو ما يشبهه ، لا يأتي جوابه إلا في نهايتها . وتتوالى الصور الجزئية (المقطوعات) تواليا متنقلاً بين مظاهر الطبيعة المتنوعة ، من ضياء ، وألحان ، وأزهار ، وغصون ، وكروم ، وأصيل ونسيم ، وشمس ، ونجوم ، وليل وظلام ... ليجسد بكل ذلك الصورة الكلية الفنية لعلاقته بالحبيبة :

عندما يفترُّ بالنور السحرْ
والندى يخفقُ في ضوء القمرْ
مشرقاً كالدمع في جفن الزهر
حائراً ما بين غصن وثمر
فاذكريني

....

وإذا يمَّمتِ شطر الساقيةْ
تحت أفياء الكروم الساجية
والعناقيدُ .. عيونٌ رانية
والوريقاتُ .. أكفٌّ حانية
فاذكريني

....

فأنا من طال في الليل سهادُهْ
وأنا من عز في الأرض مرادهْ
وطوى الأيامَ يشجيه وداده
وصبا نحوك ، كالطير ، فؤاده
فاذكريني

وارحميني

أنت يا سر غرامي .. وحنيني
وفتوني

والقصيدة مثال طيب لنتاج الشاعر الوجداني . وفيها تتجمع خصائص هذا الاتجاه لديه . هذا النتاج الذي يتبع النفَس الهادئ ، والصور المألوفة . والذي يندر أن نعثر فيه على تلك الصور التي تلتمع بالعبقرية ، وتهز القارئ وتثير نشوته الفنية . فيرى الكون بعدها – بمن فيه وما فيه – رؤية طريفة دافعة ، لُحمتها وسَدَاها ما أودعه الشاعر فيها من خواطر نبوغه العبقري ، بل إن إلف الناقد لصور الرشيد وأسلوبه بسرعة ، ربما أوحى للناقد بأن تلك الصور قد مرت عليه من قبل ! وأنها شيء آخر غير الفلتات العبقرية التي تأخذ بلب الناقد[٦٠]:

جبل النور يا جبل شب في سفحه الأزلْ !

أطفو على موج القرون
وتهيمُ بي لججُ الظنون
حيرى .. فأصيحُ .. من أكونُ ؟!

ولنتأمل تصويره البديع للقاء المحبوبة في ليلة سرت نشوتها إلى الكون :

نالت بها الآمال أضلعُنا وشفاهنا لم تبلغ الأقْلا[٦١]

وهناك قصائد كثيرة وجدانية لا تختلف عن " اذكريني " و"وادي العقيق " اختلافاً يذكر . مثل " في ظلال الهوى " و" ناي وقيثار" و" قبلة حائرة " و" تحت الظلال " و" الزنبقة الحزينة " و" وردتان " و" الطبيعة الخرساء " و" الشعاع المتواري " و" وراء السراب "... وغير ذلك كثير(٦٢).

(٥ : ٥)

الرمز أعم من الصورة ، ويلجأ إليه الشاعر لأسباب كثيرة . وهو في أبسط تعريف : إشارة حسية إلى شيء معنوي . ودلالته من صنع الشاعر في العمل الفني . وهي بذلك دلالة مؤقتة وليست تأبيدية كالرمز اللغوي ..(٦٣) والرمز وإن بدأ من المادي والمحسوس ، فإن براعة الشاعر تحول المادي إلى واقع شعوري يستعصي على التحديد ..

والرموز لدى الرشيد قريبة الغور . لا يدل كثير منها على براعة لافتة في هذا المجال ؛ إذ يكاد يقتصر مفهومه على الترادف . وهذا فهم جزئي له ، يغفل كثيراً من الاستخدامات الفنية البارعة للرمز . فهو يرمز لظهور الإسلام بـ " شعاع الضحى السافر " وبأشباح الغسق لتخلف الأمة العربية . وبالجماعة للمدينة المنورة ، وبالفجر للأمل ، وبالإصبع للمئذنة " يا إصبعا تومىء نحو السماء .. وقفت كالحارس فوق الذرى"(٦٤).

لكنه يحاول تطبيقاً بديعاً للرمز باتخاذه " الزنبقة " رمزاً للمحبوبة التي ملكت قلبه ، ووهبها عمره ، ورواها بدموعه .. " فعطرها لحن الهوى على فمي .. أرنو إليها وتغنى أضلعي ". ومع أن القصيدة

تدور حول رمز واحد إلا أنه يلاحظ وضوح دلالته وعدم الاعتماد على الإيحاء الذي يشعه الرمز . ومن ثم كاد الرمز يتحول إلى مجموعة من الصور البيانية[٦٥].

الإيحاء – إذن – سمة الرمز الجوهرية – وعلاقة الصورة به أقرب إلى علاقة الجزء بالكل . وكلاهما يعتمد على نوع من التشابه بين الصورة وما تمثله ، والرمز وما يوحي به[٦٦].

(٥ : ٦)

تراوحت الموسيقى لدى الشاعر بين القالب الموحد ، والقالب المقطعي بأنماطه المتعددة . فمن قصائده المقطعية " في بدر " التي تتكون من سبعة مقاطع ، يشتمل الواحد على بيتين ، عدا الأخير فمن ثلاثة أبيات . والقصيدة من مجزوء الكامل[٦٧]. ويخطو الشاعر خطوة أوسع في التطور بموسيقاه في " صدى الهجرة "[٦٨] التي استخدم فيها بحرين : الخفيف في معظم القصيدة ، والبسيط في بيتين اثنين يصوِّران موقف الرسول صلى الله عليه وسلم في الإصرار على تبليغ رسالته : "والله يا عمي لو وضعوا الشمس في يميني ..! " وقد وفق الشاعر في تلك المزاوجة ؛ لأن البسيط أكثر ملاءمة للموقف ، لحدة إيقاعه وعلو نبرته !

كذلك استخدم الشاعر " التوشيح " في بعض قصائده كقصيدة "إيمان شاعر "[٦٩] التي جاءت على وزن المتقارب . ونجح الشاعر في إخفاء الجهد المبذول وراء عمله بحيث لم يفرض عليه الشكل أية قيود![٧٠].

ثم يخطو الشاعر خطوة أبعد مدى مما سبق باتخاذه " الشعر الحر " أو " السَّطري " قالباً موسيقياً لبعض قصائده مثل قصيدة " أطياف ذكرى "[٧١]؛ حيث وفق في التحديث المرتبط بالقديم . ولعل هذا هو السبب في شيوع التزامه القافية ، وتوفيقه غالباً في هذا الالتزام المنوَّع القوافي . كما أولع بـ " الإيقاع الثنائي المتبادل " الذي يتماثل فيه نهاية الشطر الأول في أكثر من بيت . ويتحد فيه كذلك الروي في نهاية الشطر الثاني ، في أكثر من بيت . كما في " نشيد الشيطان "[٧٢] التي يبدأها بقوله :

يــا تــوأم الـــروح	قطّعـــت بالشـــكوى
أحشـــاء مجـــروحَ	يهفـــو إلـــى النجـــوى !

وكانت موسيقاه خالية من العيوب الموسيقية اللهم إلا ما أخذه عليه أحد الباحثين من " إقواء " في قوله[٧٣] :

أرنـــو إلـــى دنيـــا العـــرب	حـــيرى تمزقهـــا الريـــب
صرعـــى بشُـــؤبوب مـــن الـــ	أهـــواء فـــي دمهـــا انســـكب

وربما لو سكّن الروى. وكتب " الأهواء " كما كُتبت هنا – وليس في الشطر الثاني من البيت الثاني – لاستقام له الوزن .

– ٦ –

على عكس ما يردده بعض الدارسين[٧٤]؛ نال محمد هاشم رشيد اهتماماً ملحوظاً من الدارسين . فقد تناوله عبدالله عبدالجبار في "التيارات الأدبية في قلب الجزيرة ". وبكري شيخ أمين في " الحركة

الأدبية في المملكة العربية السعودية ". وحامد الحامد في " الشعر المعاصر في السعودية " و" اتجاهات الشعر المعاصر " و" فصول حول الأدب في المملكة " وحسن الهُويمل في " النزعة الإسلامية في الشعر السعودي " وعبدالرحيم أبوبكر في " التجديد الموسيقي في شعر هاشم رشيد " وعثمان صالح في " الخيال في شعر الرشيد ". وأحمد بسام ساعي في " معادلة الخيال والواقع عند الرشيد " وعبدالكريم أفغاني في "دراسة لملحمة إرم ". ومحمد العيد الخطراوي في " شعراء من أرض عبقر ". وعبدالفتاح أبو مدين في " تأملات في الظلال والدروب " ومحمد الصادق عفيفي في " الصورة والتشكيل الفني في شعر الرشيد الإسلامي".

وفضلاً عن هذه البحوث التي جاءت مستقلة ، أو ضمن دراسات أعم – أصدر رزق داود كتابه " محمد هاشم رشيد . أضواء على شعره وشاعريته " وعبدالرحمن الوصيفي كتابه " الرؤيا الفنية في شعر هاشم رشيد " ومحمد الصادق عفيفي كتابه " التجربة الإبداعية عند محمد هاشم رشيد " وهذا الكم من الدراسات والكتب لم يحظ به شاعر من الشعراء المعاصرين للرشيد ، والذين يقاربونه موهبة ونتاجاً !

وكما سبقت الإشارة ، يقطع بعض الدارسين[٧٥] بتأثر الرشيد تأثراً طاغياً بجماعة " أبوللو " تتضح بصماته في كافة شعره مضموناً ومعجماً وصورة . ومن هنا كان تعليلهم لما شاع في شعره من نبرة الأسى والتشاؤم والتبرم بالبشر ، والهروب من شرورهم وآثامهم إلى أحضان الطبيعة التي يجد هؤلاء فيها ملاذاً وأمناً ، فيصورون مظاهرها ، ويتعاطفون معها تعاطفاً حميماً ، تتحول فيه الطبيعة عند هؤلاء الشعراء إلى بشر يحس ويتحرك !

والحقيقة أن كثيراً مما ذكره هؤلاء الدارسون ينطبق على بعض

شعر الرشيد بل يمكن إضافة ملامح أخرى ذاعت لدى جماعة " أبوللو " وتنطبق على هذا الشعر . لكن الحقيقة الأخرى التي لا تقل عن تلك الحقيقة صدقاً ؛ أن شعر هاشم رشيد لم يقع في أخطر ما أخذ على هذه الجماعة من انعزال عن المجتمع ، وتقوقع داخل شرنقة الذات ، وانتشاء بالحب والطبيعة والأحلام ! ولذلك استغرق في قضايا وطنه وأمته استغراقاً أدى إلى بعض المآخذ الفنية على مثل هذا الشعر الاجتماعي أو النضالي .

ويبدو أن هذه " الثنائية " التي سبقت الإشارة إليها ، كانت ملمحاً بارزاً من ملامح الشعر الحديث ، فتراوح نتا ج الشاعر الواحد بين الاتباعية والابتداعية ، أو بين المحافظة والتجديد . ولا أدل على ذلك أكثر من نتاج شاعر عظيم كشوقي .

لقد قام شوقي بدور " شاعر القبيلة " في العصر الحديث . وكانت " قبيلته " مصر والوطن العربي والعالم الإسلامي . فاستغرق في كثير مما ألمّ بهذا المحيط الواسع الذي صرف إليه همه ونضاله . وكان اتباعياً محافظاً أكثر ما يكون الاتباع والمحافظة في معظم شعره هذا ، دون أن يتكلف ذلك ، لأن الظروف المحيطة به تؤدي إلى مثل هذه المحافظة . لكنه في بعض شعره يبدو ابتداعياً يكاد يبز كثيراً من الابتداعيين . ويكفي شاهداً على ذلك الموازنة بين قصيدته المشهورة التي تعكس نظرته المحافظة إلى الحب ، والتي حددت خطواته في بيته الذائع :

نظرة فابتسامة فسلام فكلام فموعد فلقاءُ

وبين :

جبل التوباد حيَّاك الحَيَا وسقا الله صبانا ورعَى

بما تحويه من مضمون ابتداعي وشكل أخاذ . وكذلك الموازنة بين قصيدته المحافظة عن النيل " من أي عهد في القرى تتدفقُ " وأغنيته العذبة عنه " النيل نجاشي ! ".

على أن تلك " الثنائية " في شعر الرشيد كان لها بعض النتائج المهمة ، أهمها ارتباطه بالمكان ارتباطاً وثيقاً في كثير من التجارب التي تناولها . وأدى هذا إلى تميز تجاربه وتميز أسلوبها ، بحيث يسهل على البصير بالشعر أن يتعرف عليه من قصائده دون أن يذيلها باسمه !

كما أنه وظف موهبته وقدراته لتحويل بعض الموضوعات العادية إلى " مثيرات " شعرية قوية ، معتمداً في ذلك على ربطها بما يدعمها من عقيدة أو تراث ، وعلى التنويع في كيفية تناولها .

وقد حاول الشاعر كتابة " القصص الشعري " في قصائد كثيرة تناثرت في شعره الاجتماعي مثل " الجناح المهيض " و" ولنعد للحب " و"أنا وابني والعيد " و" الشذا المقيد "[٧٦] وكان التوفيق حليفه في معظم قصصه الشعري ، اللهم إلا الوقوع في " النثرية " أحياناً نادرة .

ومما يحمد له عمله الشعري الطويل " على أطلال إرم " الذي ذيل عنوانه بـ " ملحمة شعرية " وقسمه إلى عدة أقسام لكل قسم عنوان دال : على مشارف الأطلال – على أطلال إرم – أصداف وقواقع – نشيد الشيطان – لا غالب إلا الله .

ويطول القول لو فصلنا القول عن هذا العمل ، وتكفي الإشارة إلى أنه حاول أن يوظف التاريخ لعلاج مشكلات الحاضر ، لأمة الإسلام ذات العقيدة الواحدة ، والتاريخ المشترك[٧٧].

يبقى إطلاق اسم " الملحمة " على هذا العمل الطويل نسبياً .

ففي هذا الإطلاق كثير من التجوز ؛ لأن للملحمة مفهومها النقدي المحدد ، المتصل بالأساطير وأبطال الحروب ! وهي كذلك ليست "قصيدة طويلة "؛ لأن هذه هي الأخرى لها دلالتها الخاصة في مجال النقد الأدبي .

وربما كان الأنسب إطلاق مصطلح " مطولة " على هذا العمل الشعري الذي يمتّ بسبب قوي إلى مطولات شوقي ، مثل " دول العرب وعظماء الإسلام " و" كبار الحوادث في وادي النيل ". كما ينتسب أيضاً إلى ديوان " مجد الإسلام " لأحمد محرم الذي تسامح البعض في تسميته "إلياذة ! ".



الهوامش

١ – رشيد ، محمد هاشم : الأعمال الشعرية الكاملة ، إصدار نادي المدينة المنورة الأدبي . الطبعة الأولى ١٤١١هـ – ١٩٩١م . ص ٤٩١ – ٤٩٢ .

٢ – الأعمال الشعرية الكاملة ص ٤٩٠ .

٣ – الخطراوي ، محمد العيد : شعراء من أرض عبقر . منشورات نادي المدينة المنورة الأدبي ١٣٩٨هـ – ١٩٧٨م . ١٢٦/١ .

٤ – الأعمال الكاملة ص ١٤٣ .

٥ – السابق ص ١٤٥ .

٦ – السابق ص ٢٣١ .

٧ – السابق ص ١٨٥ .

٨ – السابق ص ١١٤ .

٩ – السابق ص ١٧٩ .

١٠ – السابق ص ٢٣٥ .

١١ – السابق ص٢٣٩ .

١٢ – السابق ص ٢٤١ .

١٣ – السابق ص ٢٤٨ .

١٤ – السابق ص ٢٤٣ .

١٥ – ديوان بقايا عبير ورماد . ط ١ النادي الأدبي الثقافي بجدة ١٩٨٤ ، ص ٩٣ .

١٦ – ديوان حافظ القاهرة ١٩٥٦ ١٩٠/١ .

١٧ – بقايا عبير ورماد ص ٦١ .

١٨ – السابق ص ١٠٥ والأعمال الكاملة ص ١٧١ .

١٩ – الأعمال الكاملة ص ١٢٠ .

٢٠ – السابق ص ٢٢٢ .

٢١ – انظر قصائد : ضحايا الإنسانية ، شهيدة . الأعمال الكاملة ص ١٠٨ ، ١١٤ .

٢٢ – قصيدة أخي يا أيها الإنسان . بقايا عبير ورماد ص ٥١ .

٢٣ – سيد قطب : مهمة الشاعر في الحياة . بيروت ، بدون تاريخ ص ١٦ .

وغنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث . النهضة المصرية ١٩٦٤ . ص ١٩٠ .

٢٤ – العقاد ، عباس محمود : ديوان عابر سبيل ، ضمن مجموعة خمسة دواوين للعقاد ص ٣٩٠ .

٢٥ – الأعمال الكاملة ص ٣٣٣ .

٢٦ – السابق ص ٢٧٠ .

٢٧ – السابق ص ١٠١ .

٢٨ – انظر القصيدة ومقالاً حولها ، للدكتور محمد عبدالعزيز الموافي ، بعنوان " قصيدة وشاعر " . مجلة الفيصل رمضان ١٤١٤هـ .

٢٩ – الأعمال الكاملة ص ٢٦٤ .

٣٠ – السابق ص ٣٤٦ .

٣١ – السابق ص ١٩ .

٣٢ – السابق ص ٣٤٠ .

٣٣ – السابق ص ٣٤٩ .

٣٤ – قصيدة مخطوطة لدى الشاعر ، عنوانها " الحسناء الموعودة " .

٣٥ – الأعمال الكاملة ص ٣١٢ .

٣٦ – السابق ص ٣٣٣ .

٣٧ – السابق ص ٢٢ .

٣٨ – وراء السراب ضمن الأعمال الكاملة ص ١٣ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٨ ، ٣٦ ، ٣٧ ، ٤٠ ، ٤٢ ، ٤٤ ، ٥٠ ، ٥٢ ن ٥٤ ، ٦٤ ، ٨٥ . على الترتيب .

٣٩ – الأعمال الكاملة ص ٣٦٠ ، ٣٦٤ ، ٣٧١ ، ٣٧٥ ، ٣٧٩ ، ٤٨٤ ، ٤٠٢ ، ٤٠٧ ، ٤١٩ ، ٤٢٦ . على الترتيب .

٤٠ – السابق ص ٣٢ .

٤١ – السابق ص ٤١ .

٤٢ – السابق ص ٩ – ١١ .

٤٣ – السابق ص ٤٣٥ .

٤٤ – السابق ص ٣٥٩ .

٤٥ – السابق ص ٣٦٤ .

٤٦ – السابق ص ٣٧١ .

٤٧ – قصيدة " لحن " الأعمال الكاملة ٣٧٩ .

٤٨ – انظر قصيدة على الشاطيء . الأعمال الكاملة ص ٣٩٠ .

٤٩ – الربيعي ، محمود : قراءة الشعر ، دار النمر للطباعة ، القا هرة ١٩٨٣ ، ص ٧٥ –٧٦ .

٥٠ – القط ، عبدالقادر : الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر . مكتبة الشباب ، القاهرة ١٩٧٨ ص ٣٩٦ – ٤٠٠ .

٥١ – هيكل ، أحمد : تطور الادب الحديث في مصر . ط٤ دار المعارف . القاهرة ١٩٨٣ ص ٣٢٩ – ٣٤٤ .

٥٢ – الأعمال الكاملة قصائد : جبل النور ٢٧٠ ، جبل أحد ٣٣٣ ، أصداء العقيق ٢٧٤ .

٥٣ – داود ، رزق محمد : محمد هاشم رشيد ، أضواء على شعره وشاعريته . مطبعة الأمانة ، القاهرة ١٤١٣هـ – ١٩٩٣م ص ٩٧ – ١١٠ .

٥٤ – نزار قباني : الأعمال الكاملة دار العودة بيروت ١٩٧٨ ١/٢٤٣ – ٢٤٤ .

٥٥ – السابق ١/٢٤٨ – ٢٤٩ .

٥٦ – القط ، عبدالقادر : الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ص ٤٣٥ .

٥٧ – هيكل ، أحمد : تطور الأدب الحديث في مصر . ص ٣٣٧ .

٥٨ – الأعمال الكاملة ص ٤٠ .

٥٩ – السابق ص ٦٠ ، وقريب منها قصيدة " وحيد " (١٣ مقطعاً(ص ٧٤ .

٦٠ – السابق ص ٢٧٠ .

٦١ – السابق ص ٢٧٤ " أصداء العقيق "، ص ٣٧ " قبلة حائرة ".

٦٢ – السابق ص ١٢ ، ٣٦ ، ٤٠ ، ٤٤ ، ٥٢ ، ٥٤ ، ٤٢ ، ٧٠ ، ٨٩ . على الترتيب .

٦٣ – انظر : ز ا يد ، علي عشري : عن بناء القصيدة العربية الحديثة . مكتبة دار العلوم . ط١ . القاهرة ١٩٧٨ ، المقال الخاص بالرمز . وانظر كذلك : فتوح ، محمد : القاهرة ١٩٧٨ . وغطاس، أنطون : الرمزية والأدب العربي الحديث ، دار الكشاف ن بيروت ١٩٤٩ .

٦٤ – الأعمال الكاملة ص ١٢٩ ، ٢٢٥ ، ٣٤٦ ، وقصيدة مخطوطة بعنوان " الحسناء الموعودة ".

٦٥ – قصيدة الزنبقة الحزينة ، السابق ص ٤٢ .

٦٦ – غطاس ، انطون : الرمزية والأدب العربي الحديث ص ٩ .

٦٧ – الأعمال الكاملة ص ٢٦٦ .

٦٨ – السابق ص ١٦٢ .

٦٩ – السابق ص ١٩ وانظر دراسة مفصلة لنشأة الموشحات في الأندلس ، وبنائها ، ونماذج لها في الادب الأ ندلسي ، من الفتح إلى سقوط الخلافة : د . أحمد هيكل . دار المعارف القاهرة ١٩٨٥ ص ١٣٨ – ١٥٢ .

٧١ – الوصيفي ، عبدالرحمن : الخصائص الفنية في شعر محمد هاشم رشيد ط . دار الحريري للطباعة . القاهرة ١٩٩٥ ص ١٧٠ .

٧١ – بقايا عبير ورماد ص ٢٣ . ومثلها " الشعاع المتواري " الأعمال الكاملة ص ٧٠ .

٧٢ – رشيد ، محمد هاشم : ديوان على أطلال إرم ، نشر نادي المدينة المنورة الأدبي . ١٤٠١هـ ص ٥١ . وقد سماها الشاعر : ملحمة شعرية !

٧٣ – الدكتور القصيفي في المرجع السابق ص ١٠٨ .

٧٤ – داود ، رزق محمد : محمد هاشم رشيد ، أضواء على شعره وشاعريته ، ص ٦ .

٧٥ – شعراء من أرض عبقر ، مرجع سابق جـ١ ص ١٢٦ وما بعدها .

٧٦ – الأ عمال الكا ملة ، ص ٢١٤ ، ٤٤ ، ٢١٧ ، ٤٠٢ .

٧٧ – عفيفي ، محمد الصادق : التجربة الإ بداعية عند محمد هاشم رشيد ، نادي الباحة الأدبي ١٤١٧هـ – ١٩٩٦ ص ١٧٩ .

ثبت المراجع

- حافظ إبراهيم

• ديوان حافظ إبراهيم . القاهرة ١٩٥٦ .

- الخطراوي ، محمد العيد

• شعراء من أرض عبقر ، نادي المدينة المنورة الأدبي ١٣٩٨هـ - ١٩٧٨م .

- داود ، رزق محمد

• محمد هاشم رشيد ، أضواء على شعره وشاعريته ، مطبعة الأمانة ، القاهرة ١٤١٣هـ - ١٩٩٣م .

- الربيعي ، محمود

• قراءة الشعر ، دار النمر للطباعة ، القاهرة ١٩٨٣ .

- رشيد ، محمد هاشم

• الأعمال الشعرية الكاملة ، نادي المدينة المنورة الأدبي ١٤١١هـ ١٩٩١م .

• بقايا عبير ورماد ، نادي المدينة المنورة الأدبي ١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م .

• على أطلال إرم (ملحمة شعرية) نادي المدينة المنورة الأدبي ١٤٠١هـ - ١٩٨١م .

- زايد ، علي عشري

• عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، مكتبة دار العلوم ، القاهرة ١٩٧٨ .

- سيد قطب

• مهمة الشاعر في الحياة ، بيروت د.ت .

- عفيفي ، محمد الصادق

• التجربة الإبداعية عند محمد هاشم رشيد ، نادي الباحة الأدبي ، ١٤١٧هـ - ١٩٩٦م .

- العقاد ، عباس

• ديوان عابر سبيل ضمن مجموعة خمسة دواوين للعقاد بيروت د.ت .

- غطاس ، أنطون

• الرمزية والأدب العربي الحديث ، دار الكشاف ، بيروت ١٩٤٩ .

- فتوح أحمد

• الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٨م.

- القط ، عبدالقادر

• الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ، مكتبة الشباب القاهرة ١٩٧٨م.

- الموافي ، محمد عبدالعزيز

• قصيدة وشاعر ، مقال بمجلة الفيصل ١٤١٤هـ - ١٩٩٤م .

- نزار قباني

• الأعمال الكاملة ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٨م .

- هيكل ، أحمد

• تطور الأدب الحديث في مصر ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٣ .

• الأدب الأندلسي ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٥ .

- هلال ، محمد غنيمي

• النقد الأدبي الحديث ، النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٦٤ .

- الوصيفي ، عبدالرحمن

• الخصائص الفنية في شعر محمد هاشم رشيد ، دار الحريري للطباعة ، القاهرة ١٩٩٥





رجاء عيد

النص تجاوز لاستنساخ خارجه أو
محاكاته أو حتى تصويره. إنه إعادة
تشكيل كوني لا يتم أبداً ، وفيما
يحويه فيما يسمى المعنى أو
المضمون يظل حدساً تتغير
احتمالاته، وتتبدل توقعاته، ويبقى حقيقة مؤجلة قد تنبثق في زمنية لا نهائية ، لكن ذلك مشروط بكثافة تكوينه ، وغزارة تشكيله ، ومحكوم باغتناء تركيبه وامتلاء فضائه.

* * *

عندما يصمت النص ، وتلتف خيوطه على نسيجها ، هنا يشرع القارىء في تأويل ما سكت عنه " النص ". إن اللامنظور واللاعيني سوف يتجلى بفعل الحضور المفترض للقارىء ، وفاعلية القارىء والمقروء " فقد لا يعدو أن يكون ظاهر " النص مجرد ادعاء من قبل الكاتب ، لذلك يجدر أن نعمل على إنطاق الصمت ، كي لا ننساق خلف يسر هيمنة الظاهر على الباطن "[1].

وإن قراءة النص تتجاوز قصدية منشئه، وتستكشف أبعاداً أخرى بفاعلية التأويل أو التفسير المنبثة في سياق النص ، بشرط ألا تتجاوز حركة السياق اللغوي ، ولا يبتث في مساقه ، فثمة سلاسل اقترانية ، وثمة نماذج استبدالية ، وثمة تكافؤات تركيبية ، ومن هنا لا يمكن أن ينفلت القارىء - كذلك - من فاعلية السياق النصي في تشكله النسقي وبنائه الكلي ، والقارىء في نشاطه المستكشف لأبعاد أخرى يتملك حرية التأويل من غير نفي لإمكانات النص ، والتي تتبدى في تحاور القارىء مع المقروء ، واستبطان تحولاته الدلالية .

إن تحولات مستمرة سوف تلحق الدلالة ، فالمعنى المعجمي يتحول إلى دلالات سياقية ، حيث يتمكن النص في توازياته وعلاقاته وتركيباته من أن يهييء للكلمات أقصى إمكاناتها من تجاورها مع سواها مما يدفع إلى تفاعلات في وحدات المعنى ، وجميع ذلك يعتمد – أيضاً – على ما يعرف بـ " أفق التوقع لدى المتلقي " ... والشاعر يعلن بالشكل / الأسلوب الذي يكتب به أن إنتاجه عبارة عن "قصيدة "، ويحمل الإعلان دعوة لأخذ " الكلمات " في القصيدة في الاعتبار ، بالإضافة إلى " المعنى" وإذا أردنا أن نشترك في هذه اللعبة سوف نتبنى استعداداً " لتلقي " شفافية الكلمات وكثافتها " وتأرجحات المعنى "(٢).

والكلمات – في هذا السبيل – تتجاوز التلازم العرفي بين الدال والدلالة ، أي صوت " الكلمة "، ومفهومها الذهني لتكون – هنا – منفتحة على شبكة علاقات ، تتيح حشداً من الدلالات ، وهذه الدلالات تلتقط تجسدها من الغياب لتنشأ في حضور جديد ، وكأن اللغة تتفكك وتتجزأ ، لتعود في كينونة النص وقد تركبت في علاقات طازجة ، وتشكلت في مداولات متجددة ، فسلسلة الوحدات التي تتوافق في الذاكرة تتمكن من تجميع علاقات قد تكون في إطار تداعيات تجاورية أو تجانسية أو حتى تقابلية.

الشعر اختراق لنمطية اللغة ، فهو انزياح وتفارق عن المعيار في حدود الأدائية ، وهذا الانزياح لا يعني انبتاتاً أو خرقاً غير محكوم للقواعد ، فإنه إن جاوز احتمالات التأويل وقبول الممكن فذلك يعني فقدان ذلك الخيط الخبيء والذي يلعب الشعر على طرفيه الخفيين : تواصل وانزياح وإبهام وتفسير .

إن التراتب اللغوي المعهود يكسر انتظامه ، تقديم وتأخير

وحذوفات وإضافات ، ولكنها جميعها يحتضنه الحقل اللغوي الأشمل والأفسح ، ومن ثم فالشعر كامن في اللغة ، ولكنه يبني لغة من لغة حتى جانبها الصوتي ، فالوزن الشعري ينسج تناغماً وتآلفاً أو نسقاً خاصاً من الأصوات سواء ما يتصل بموسيقاه الظاهرة أو الباطنة .

قد يأتي القارئ إلى " النص " محملاً بروافد ثقافية وأعراف أدبية والقارئ يتلمس في " النص " شذرات يدرك توجهها أو دلالتها ، وعملية القراءة تحفز في ذهن القارئ سياقات أخرى ونصوص أخرى . وسوف تتعدل توقعات القارئ بسيرورة القراءة نفسها ، والتي تتعرج أحياناً أو تسترجع من النص نقاطاً وتهمل سواها .

إن هذه العناصر قد يشحب بعضها ويتألق سواها ولكنها تتحرك في دائرية يتتبعها القارئ فكل جزء قد يعدل من دلالة جزء سابق ، ولكن هذه الطبقات المتعددة لا تتنافى ولا تتصادم . " إن صفات اللغة وطبيعتها اللامادية ووظيفتها الرمزية تكفي لكي تبتعد اللغة عن الأداة ومفهوم الأداة ، فاللغة ليست ظاهرة زائدة على الإنسان وهي تنمو وتتسع بعملية نمو داخلية وتلقائية ...... وهي تنمي ذاتها وتطور أدواتها من منظومات رمزية .... إن للغة قدرة على الازدواج وقدرة على فرز لغة من باطنها "(٣).

* * *

لقد بات تاريخاً قديماً – تم تجاوزه وتخطيه – ما تقوله مقولة نقدية تراثية منها "..... أشعر قريش من دق معناه ، ولطف مدخله ، وسهل مخرجه ، وأنارت معانيه وأعرب عن حاجته "(٤)، وإن كنا لا نغفل مقولة تراثية أخرى مقابلة للسابقة ، ومنها " وأفخر الشعر ما غمض ، فلم يعطك معناه إلا بعد مماطلة ".

في مساحة النص في ساحة مجاله تنمو وتتعدد سلسلة من التداخلات أو التبدلات لا تتبع - بالضرورة - خطاً تراتبياً ، فقد يتجاوز النفسي والرمزي والأسطوري فهو - النص - انفتاح لا مركزية له ومن ثم فالنص مراوحة بين الحضور والغياب ، فالعلاقة الحضورية تكون في ذلك التوالي المترابط بين السابق واللاحق ، وتتراتب على " سببية " تتشكل في مسار النص ، بينما تكون العلاقات الغائبة متكئة على إحالات تتكون من جدلية الدالات بمدلولات ، كما أن خبايا النص تتماهى في تناوب الحضور والغياب ، وفي التقاطع والتداخل .

ولا يخلو مسار نقدي - مع اختلاف في المنظور - من احتفال بالتأويل والتحليل ، فعلى سبيل المثال نعلم ما يعكف عليه المتجه النفسي من تأويل الوعي إلى ما يستنبطه اللاوعي ، ونعلم كذلك كيف يؤول المنهج الاجتماعي الرؤية الاجتماعية في النص على حسب جدلية تاريخية شاملة ، وكيف تؤول البنيوية - كذلك - البنية الداخلية للنص حتى يمكن لها استكناه أدبيته ، ولكن المهم في ذلك كله أن التأويل - بوجه عام - محكوم بحدود اللغة المصوغ فيها النص نفسه ، ومحكوم بثقافة المؤول ، ومدى انفساح رؤيته ، وحيث تكون " اللغة " أيضاً أداته ودليله .

وعلى حسب الرومانتيكيين فإن الشعر العظيم يحوي بين بنيته الداخلية ما يفوق الكلمات التي صيغ فيها هذا الشعر بثلاثة أضعاف ، وأن على القارئ أن يستكشف الدلالات الخبيئة والمعاني المستترة ، وبالمثل فقد أكَّد الرمزيون على ذلك الجانب المجهول والذي يقوم الشعر الرمزي بالإيماء إليه حيث يصور بتلك الإيماءات ما لا يستطاع تصويره.

ونذكر من جانب آخر انتباه الرومانتيكيين - كذلك - إلى أهمية

اللاشعور وكيف أدرك الشعراء الرومانتيكيون أن الحياة نهراً ممتداً له روافد متعددة ، وأن جانباً وحيداً قد أضيء لنا ، وسقطت عليه أشعة الشمس ، أي نور الوعي ، بينما ظل جانبه أو جوانبه الأخرى غائصة في أعماق اللاشعور .

إن العنصر الغاضب له حضور فيما وراء اللغة ويكون قاراً في ذاكرة المتلقي الذي يقوم بفك الرمز أو الترميز ، واستحضار المدلول من الدال ، أما العنصر الحضوري فهو قار في الشكل التركيبي في الأداء اللغوي . وإذا كان يدل على المدلول ، فثمة مدلول ينبثق منه مدلول آخر ، وكأن الأول رمز لهذا المدلول الآخر (فالمدلول عند " لا كان " ينسل تحت الدال ، وينجح في مقاومة محاولاتنا لتحديد مكانه ورسم حدوده أي أن هيمنة الدال على المدلول تظهر لنا بادية العيان[٥].

لا نستطيع الربط المباشر بين ما يسمى بالدال والمدلول ، فاللغة – وكلماتها – في حركة مستمرة ، وكل معنى يسلمني إلى معنى آخر ، والكلمات تفقد تماسكها الذاتي في سياق كلمات سابقة ولاحقة ، ويخترقها ما يتراكم من شذرات تتشكل على سطح الكلمات ، ومن ثم فإن تعقيدات بالغة تحرض على تماهي الدلالة داخل نسيج متراكب ومتراكم، ودلالة النص لا تسبح فوق الكلمات وإنما تتخفى في موجات تعلو وتهبط وتبين ولا تبين .

".... ومثلما تصاب اللغة بداء الثبات ذي الهيمنة على الإنسان ، فإن الدلالة أيضاً تأخذ نصيبها من الثبات المطلق ، حينما تسيطر على فكر الإنسان وتسبق الكلمة بوجودها ، بحيث يستحيل اعتبار إشارة ، لأن من شرط الإشارة حرية الدلالة وإذا ما وصلت اللغة إلى هذا الحد الذي هو هيمنة الدال المطلقة أو هيمنة المدلول المطلقة ، فإنها تشهد خطر

التصدع في وجودها كلغة .... والخروج من هيمنة الدال أمر ميسور دائماً ، وذلك من خلال الإبداع الأدبي الذي تعود على الخروج على الاصطلاح اللغوي[٦].

وربما تتحرك بنية النص في مدارات دائرية ، وليست تصاعدية، وهذه الحلقات الدائرية تظل تنفسح دوائرها ، وتتمدد أطرافها . إن تلك المتتابعات الدائرية سوف تتلاقى عندها تبادلات دلالية تنفح على فضاء النص .

ينضاف إلى ذلك أن هوية الجزء لا تتشكل إلا في دائرة الكل ، وذلك من خلال العلاقات التركيبية في خطاطة المتحولات المتعرجة ، ومن خلال المنحنيات التي تدور في فلك النص ، ومن ثم فإن الشكل الكلي – وليست التفصيلات الجزئية – هو الذي يتملك قوة تعبيرية هائلة لا تستنفذها تفسيرات خاطفة ، فالنسق التركيبي ترفده قنوات باطنة تتجلى في مراقبة السياق وجدليته مع فلذات الأداء ، فهوية النص هوية تركيبية والكلمات لا تكشف عن نفسها إلا في إطار " البنية " النصية من خلال شبكة من المتناهي واللامتناهي ومن المحدود ومن اللامحدود .

إن جوهر النص – كذلك – يتأرجح على أنساق مخاتلة تتبدل وتتحول ، فلا يبين على سطحه سوى إيماءات وإشارات ، وهذه الإيماءات – أو الإشارات – تتخفى في مراوغة الكلمات ، وتختبىء في قاع المسكوت عنه ، وهي في ذلك الخفاء – أو التخفي – تصون "النص" من شرك المباشرة ، وإن رؤية تبصرية ، تخرق سطح النص بمعاونة النص وبتحريضه أيضاً لنستكشف أن الظاهر يتوارى وراءه باطن فمن خلف الفرحة أو السعادة الطافحة على السطح اللغوي ، نستطيع أن نتغور خلفها قطرات دموع وتكدسات أحزان ، ولعله يصح – هنا – ما يشير إليه المقتبس التالي :

" الافتراض هو أن الكاتب / المؤلف ، يحاول بشكل أو بآخر أن يؤثر على القارئ ، وبذا يبحث عن أساليب معينة تحقق الهدف، والوسيلة الواضحة هي : النص نفسه ، ومن الواضح إذاً أن كاتب النص لن يترك بناء العلاقة بين ما تبرزه الكلمات وبين ما تخفيه لمحض المصادفة ، وإنما يعتمد على إبتثاث إشارات أو يضيف علامات في النص، ستقوم بقيادة القارئ إلى اتجاه تفسير معين ".

إن بناء أو بعث التوتر بين سطح " النص " وبين " خلفية " النص تتناثر من خلال الناقل : النص ، فعلى أساس النص كإسقاط لغوي تحدث عملية التفاعل بين الكاتب والقارئ ، ولأنهما - الكاتب والقارئ - ليس بينهما اتصال مباشر ، فإن عملية التفاعل الأدبي هي في الأساس ذات طبيعة غير مباشرة ، وهنا قد يحدث عدم تطابق بين الذي يعيد القارئ بناءه ، وبين ما أراده الكاتب ، ولذا قد تدرك مجموعة من القراء علاقات مختلفة بين المقدم في النص وبين المتروك لخلفية النص[٧].

ومن المفارقة والتي تتصل بما نحن فيه ما يعرف بـ " مغالطة القصد " على حسب الشكلانيين والتي تعني أن العمل الأدبي يتمرد على قصد قائله ، وربما يتجاوز النص طاقته ودلالته عبر مسار زمني بتجدد قراءة تأملية ، تستكشف دلالات مخاتلة تتحرك في دائرته السياقية ، وهو في ذلك مناقضة لتجريدية فكر أحادي أو صرامة منطقي ذهني ، فالمعنى الأحادي يعني تحجر اللغة وجمودها ، وهو مرفوض في اللغة الشعرية بالضرورة ، فالمعاني تنزلق دائماً لأنها نتاجات لغوية ، ومن ثم لا يمكن الوصول إلى " معنى " محدد ، كما أن " المعنى - كذلك - يفر - كما سبق - من قصدية قائله .

وإن كان ذلك لا يصل بالضرورة إلى تلك المغالاة في القول بأنه

مادام " المعنى " يظل ملتبساً في ساحة النص ، فإن القارىء لا يعمد إلى جمع شتات الجزئيات أو البحث عن تماسك " النص "، وتنطلق مما سبق مغالاة أخرى تطلب من القارىء أن يكتفي بمتعة الانزلاقات اللغوية ، بالمعاني المخاتلة التي تظهر وتختفي ، وعليه – أي القارىء – أن يستمتع بالنسيج اللغوي الذي تتضام فيه كلمات النص " فمن ذا الذي يطيق ارتكاب التناقض دون خجل . إنه قارىء النص لحظة يلتذ بالقراءة ففي هذه اللحظة تتقلب الأسطورة التوارتية القديمة ، فلا يعود تعدد الألسن عقاباً ، وتلج الذات المتعة من باب تساكن لغات تعمل جنباً لجنب: نص اللذة هو بابل السعيدة "[٨].

ومن تخالف منطلقات نقدية من حيث رؤيتها وتوجهها فإن التقاء يجمعها ، مع اختلاف أسبابه – تجاه ما ورائية النص ، فعلى حسب التفرقة بين " الكتابة " و" الكلام " – عند دريدا – فإن " الكلام " تعبير مباشر، ولا تلقائي يبين عن الفكر أو الفكرة، في حين أن "الكتابة " نقل أو تعبير غير مباشر عن "الأصل: الكتابة "، فعندما نكتب فإننا لا ننقل مباشرة عن فكرنا أو إنما ننقل عن " كلامنا ".

ومن ثم فإن النص : الكتابة ، لا يعبر عما يوده أو يقصده صاحبه ، فقد يحمل – النص – أكثر – أو أقل ومن هنا لا يصح – على حسبه – أن نؤول النص أو نفسره على حسب سطحه الخارجي ، أو معناه المنتشر على صفحة الورقة .

وإذا سلمنا من متجه آخر ما يتصل بما نحن فيه فإننا نذكر ليفي اشتروس في تحليله الأساطير ، والذي يهمنا منه – هنا – تأكيده على أن المعنى ليس شيئاً ثابتاً أو محدداً ، وإنما هو يخضع لسلسلة من النظم والتي تشكلها جملة العلاقات المترابطة في نسق من الوحدات .

ولعله يصح – كذلك – استعارتنا من الشكلانيين قولهم : إن

"نظام " النص يتكون من عناصر فنية تتلاحق على ساحة النص من إيقاع وتركيب جمل وتقنيات لغوية متعددة ، وجميعها تعمل على انتزاع "الألفة " أو تعمل على تكثيف " التغريب " حيث تزيل تلك العناصر السابقة عن اللغة اليومية ابتذالها وسطحيتها لتتكثف اللغة ، وتنحو إلى أكثر من سبيل . إن ذلك التغريب للغة الاعتيادية إنما يدفع في الوقت نفسه إلى القبض على عمق اللغة(٩).

* * *

وهل تنجو متحولات التشكيل الفني من ضرورة التبصر لما وراء كثافة التصوير ومخاتلة التعبير ؟

إن تحولات كثيرة ومتعددة ، وإن مستحدثات عديدة ومتغايرة قد طالت تركيب الصورة الشعرية وتشكيل فلذاتها الأدائية .

إن الصورة الكلاسيكية - مثلاً - عقد من اللؤلؤ المنضد بفكر صارم ، يعكف على تنسيق حباته ، لتتواكب مع سواها في جمالية منطقية تتآزر مع " مضمون " القصيدة أو فكرتها الأساسية ، بينما يكون " العقد " في الصورة الرومانسية مختلفاً ، فلا تتلاحق حباته كما يستدعي نظامها التقليدي وإنما كل حبة تشع بريقاً خاصاً ، ليس بالـلازم أن يتطابق مع منطق التناسب والتناسق ، وأن يتوافق مع حدود النسب والتناسب ، ومن ثم فالصورة في المتجه الكلاسيكي تظل قارة في منطقة مسورة بإيضاح فكرة أو تحديد غرض بعينه ، بينما تنطلق الصورة الرومانسية إلى اللامحدود ، وهي جوالة في مناطق متعددة ، كما أنها تحتمل أكثر من تفسير وتأويل .

وإذا كان المنظور النفسي قد تجاوز - على صواب - النظر البلاغي المتوارث للصورة الشعرية ، والاكتفاء بالحكم على اتباعها ،

فإنه - المنظور النفسي - قد انتحى منحى مختلفاً يعكف فيه على استشفاف ما وراء الصورة من رموز ودلالات تكشف عما يمور في النفس ، ويحلل أثر اللاشعور في تركيب هذه الصورة ".. ينسخ الكاتب في نصه ، مثل الحرفي ، صورة مرئية يريدها ، غير أن التركيب يرسم أيضاً صورة غير مرئية ولا إرادية ، صورة مخفية داخل تلاقي الخيوط هي سر العمل الأدبي (بالنسبة إلى المؤلف وقرائه). إن هذه الصورة هي بمنزلة فخ للتأويل ، لأنها موجودة في كل مكان ولا مكان ، والنص المكتمل ظاهرياً يكون عند القراءة موضع تحولات لا نهائية ، كما تخطر ببالنا اللوحات التي تعتمد خداع البصر ، والتي تعتبر أفخاخاً حقيقة للنظر. كل هذه الأشياء تحرص على التخيل والكلام وعلى نشاط القارىء والمشاهد "[١٠].

إن دلالة اللفظة على مطابقتها في وعينا أو في معجميتها يحولها لفظة حيادية ، ولكنها في الشعر - بسبب امتزاجها بالحالة العاطفية التي تستثيرها ، فإنها - هنا - مرتبطة بالصورة الوجدانية . وحيث تكون "الكلمة " بديلاً عن " الأشياء " ولها وجودها المطلق ، فالمعنى التطابقي والذي يكون مباشراً بين الدال والمدلول والذي يطابقه لغوياً ، يتنافى مع المعنى أو الدلالة الوجدانية للشيء نفسه ، فأولهما قابع في حدود " الوعي " وفي أسوار " الفكر "، وثانيهما يتشكل معناه في توترات الانفعال وهنا تكون المفارقة - مثلاً - بين المشابهة والاستعارة .

فالمشابهة تتوسل بمؤازرة الذهنية للولوج إلى ملكة التخيل بينما تتوصل " الاستعارة " بالمخيلة ليتولد " المدرك " بها ، ولأنها - الاستعارة - تنبثق من فاعلية وجدانية ، وتتدفق من مشاعر انفعالية فإن رقابة المنطقية تظل كليلة وضعيفة كلما اندفعت شحنات عاطفية وتداعت طاقاتها التأثيرية .

ولقد تخلت أعداد من النصوص عن التشكيل السردي أو التعبير الوصفي وإن تلك النصوص تنفي العناصر الأدائية في تقاربها أو تشابهها ، ولتلك النصوص أداؤها الذي تتباعد فيه الترابطات وتنتفي العلائق بين الصور ، لتكون جميعها شكلاً من المنظور الذاتي قوامها الكثافة والتركيب المخاتل ومن ثم فإن " الوعي " الكامل بكل ما في النص مستحيل أولاً نطمئن إليه ، فهو - النص - ليس منتجاً من وعي فقط أو فكر فقط ، فتقاطعات الصور واغتناؤها بشذرات اللمح أو الإعتام أو الكشف والإبهام ، يتماهى في تواليات تتعددية لمعاني تتوارد أو أفكار تتوالد .

ولكي نصل إلى ما وراء النص من خلال تقاطعات الصور ، فعلينا مراقبة تضافر الصور ، وتشاكلها مع صعيد التعبير ، ويكون استقراء الصور من خلال تبادلاتها السياقية ، وتفاعل عناصرها ، وتشابك علاقاتها مع ملاحظة أن الصور قد تتراكم ، وقد تتقاطع غير أنها - بالضرورة - محكومة بسببية باطنة حيث تكون انشطاراتها فاعلة في تجليات الرؤيا الشعرية المتلبسة بمحورية النص .

إن تلك المراقبة لما وراء النص تكون ضرورة لا بديل عنها حين تتماهى - تلك الصور - في أقنعة مخاتلة ، وتنتهي في أنسجة رامزة مثلاً ، فليس " الرمز " معادلاً أو موازياً لفكرة يختزلها أو يوجزها، إنه يكتسب قيمته وحيويته إذا شعرنا حدسياً أنه التعبير الممكن لحدوس باطنة . كما أنه - الرمز - يتأبى عن أية علاقة مباشرة ، لأنه يتوحد مع كونه المبتني من تمازج الحدس مع النفس .

كما أن لغة الرمز لغة رمادية ، تتأرجح بين الضوء والظل ، وكلماتها تكون مراودة تتخفى خلف تخوم المعنى أو المعاني فلا تحديد لخبيئتها ، ولا كشف لمدلولها ، ومن ثم فإن معاني " النص " تظل في

حالة التباس ، وفي صورة ملتبسة أيضاً ، ويستحيل اختزالها في معنى أحادي .

ولا يعني ذلك تبريراً لتأويلات متعسفة ، وحتى لا نقع في فوضية " التأويل " يحسن الانتباه إلى ما وراء النص يعتمد على سياق المعاني المتحولة في بنية النص نفسه . فاللغة ليست شيئاً سائباً نتلاعب به وقتما نريد .

" والثقافة هي مجموعة من تنظيم اجتماعي بعينه ، واللغة تمثل الصورة الشاملة لهذه الثقافة فنحن – مثلاً . نتفهم الكون بواسطة تسمية أجزائه وما نفعله هو أننا نقسم الكون تقسيماً خيالياً من خلال فرص شبكة من اللغة . إن القصيدة من هنا لا تخلق معانيها ولا تشكل منطقها من العدم فدلالاتها اللفظية جزء من تكوين الصور اللغوية للمجتمع فلغتها متصلة بالعالم الخارجي ، وهي ليست – في الوقت نفسه – لا حرة تماما من الناحية اللغوية أو الثقافية ، وإنها – بواسطة اللغة – كترتيب خيالي لتجربة قد تكونت بطريقة متميزة ، وهي كدليل – بحكم قانون الإبداع تعمل على توجيه مستقبلها قارئاً أو مستمعاً تجاه السياق المستمد من الدلالات الكامنة في بنيتها ، وإن بناءها اللغوي يدفع بالضرورة – إلى تشكيل صور معينة في أذهان مستمعيها . وهذه التشكيلات هي من قسيم الصور اللغوية للمجتمع فاللغة مستودع منظم للأفكار ، وكل استخدام للغة إنما هو ترتيب خاص في موقف ثقافي محدد .

" إن متجه النقد الذي تشكل تحت وطأة الاستعارات مثل "إيقونة. وقارورة ، و" نصب تذكاري " هو التمسك بأن كل قصيدة شعرية هي شيء رمزي قائم بذاته ، ومن ثم فليس هناك استشهاد مطلوب أو ممكن إلا هو موجود فعلاً في القصيدة الشعرية . وطبعاً إنها نصيحة حكيمة أن نأخذ الدليل من داخل الصفحة لا من خارجها . فبعض الأدلة التي

لا علاقة لها بالنص ليست بأدلة على الإطلاق وغير مسلم بها بل ربما تكون مضللة .

ولكن قبول هذه النصيحة لا يستلزم الاعتقاد بأن القصائد حرة تماماً من الناحية اللغوية أو الثقافية أو السيكولوجية ، ومن المؤكد أن المؤلفين يمكنهم التحكم في دلالات الكلمات وتحديدها بتنظيمها بارعاً . وفي النهاية فإن القصائد على حسب خبرة القراءة . تكتب لا - هذه القصائد - بلغة لها وجود مستقل خارج القصيدة ، وهذا ما يضمن إشارة القصيدة إلى ما هو خارجها ، ويتضمن - أيضاً - ارتباط القصيدة بالعالم الخارجي ، فاللغة المستخدمة فيها تستمد من المفاهيم الخارجية ومن تنظيمات فكرية راسخة ، مثل " المادة " التي يستخدمها النحات وكذلك اللغة التي تبتني منها القصيدة تستورد " الأفكار " من الخارج "[11].

إن النص الأدبي ليس تجريداً محضاً ، وليس تأملاً منطوياً على ذاته وليس معلقاً في فضاء مطلق . فداخل النص لا ينفصم عن خارجه فهناك علاقات ظاهرة أو خفية تربط الفردية - في النص - بالجمعية خارج النص ، وبالمثل لا يمكن لدارس النص أن يتغافل عن زمنية النص وظرفه التاريخي . إن سطح النص ، وإن نواياه المعلنة ، تتخالف مع باطنه ومع نواياه الخفية ، ومن هنا تكون مشروعية وضرورة التأويل . ولعل المقتبس التالي يكون سنداً لما ارتأيناه .

".. ومع ذلك فإن التصور الوضعي للأدبية يتفكك في ذات الوقت في خضم " التماعات المعنى " (بارت) ، وفي خضم " توزيع المعنى ". "دريدا "..... وهكذا بدأت بالظهور تستوعب - أيضاً - القارىء ومجمل إمكانات القراءة ، كما تشارك الكتابة والقراءة كناشطين في هذه اللعبة الموجهة والمبرمجة من قبل النص ، وهذا يقودنا على الأقل إلى أن

المسألة الأساسية لم تعد اليوم مسألة الكاتب والعمل الأدبي، وإنما هي مسألة الكتابة والقراءة . وبالتالي علينا تحديد فضاء جديد ، يمكن فيه فهم هاتين الظاهرتين على أنهما متفاعلتان "(١٢).

– ومن ثم فإن منظور " التلقي " له مبرراته ومشروعيته . إنه إعادة القيمة للقارىء وإعادة لأهمية السياق التاريخي والاجتماعي وكأنه نفي لتطرف الشكلانية وسرف البنيوية . إن جوهر منظور التلقي هو إعادة الصلة الحميمة والضرورية بين النص ومتلقيه .

إن القارىء يأتي إلى النص وفي ذاكرته وعي بالتاريخ الأدبي وبمخزون ثقافي لأعداد من النصوص السابقة والمحايثة ، وبهما يتمازج الماضي بالحاضر ، والنص يظل في حالة خمود أو سكون مادام منطوياً على نفسه حتى ينفث فيه المتلقي روحاً جديدة بفاعلية القراءة . هذه القراءة التي تتخالف من عصر إلى عصر ومن ذوق زمني يتفارق مع ذوق زمني آخر ، تفتح – بالضرورة – مجالات أرحب للتفسير والتأويل. أي أن فعل القراءة يتمكن من إفساح التوقع ليتحول إلى آفاق متعددة ، وهذا القارىء الجوال في مدائن النص يتحرك في سراديبها ومنعطفاتها ، وتتجمع في رؤيته الكلية ما يتوارى أو ما يتخفى من إشارات أو دلالات ، ومن ثم فالقارىء هو ركيزة من ركائز المنتج الأدبي.

الهوامش

١ - صلاح الدين بوجاه " مقالة في الرواية " بيروت ، ١٩٩٤ ، ص ١٣ .

٢ - Peer, Willies Van, Stylistics and psychology : investigations of for grounding, croom helm, London, 1986, p. 16.

٣ - د . سامي الدهان : فلسفة اللغة ، بيروت ١٩٩٣ ، ص ١٣١ .

٤ - " الأغاني " ٤/ ٢٣٣ .

٥ - " البنيوية وما بعدها " ترجمة د . محمد عصفور ، الكويت ، عالم المعرفة ، فبراير ١٩٩٦م .

٦ - د . عبدالله الغذامي ، مجلة الموقف الأدبي ، دمشق ، إبريل ، ١٩٨١م .

٧ - Ibid. P. 19.

٨ - نقلاً عن د . صلاح بوجاه ص ٧١ والنص لبارت في مفتتح كتابه " لذة النص ".

٩ - Ibid. P. 23.

١٠ - مدخل إلى مناهج النقد الأدبي . ترجمة ، د . رضوان ظاظا - الكويت - مجلة عالم المعرفة - مايو ١٩٩٧ . ص ٧٣ .

١١ - The Structure of Criticism Roger, Fowler dcontemporaby Criticism Stratford - Upon - Avon Studies. P. 173. London Edward Arnold.

١٢ - د . مدخل إلى مناهج النقد الادبي ، مرجع سابق ، ص ٢٥٨ .

* * *

إشكالية المصطلح الشعري الحديث*

الشعر الحر نموذجا

أحمد صالح الطامي

* هذا البحث ألقاه الدكتور الطامي - محاضرة - من منبر النادي الأدبي الثقافي بجدة، مساء يوم الأحد ٢٣/١٠/١٤١٧هـ، الموافق ٢/٣/١٩٩٧م.

يمثل هذا القرن العشرون - في تاريخ الشعر العربي - قمة القرون بالنسبة لكثافة التجريب الشعري التجديدي. ويكاد المؤرخ والناقد يجزمان على أنّ الشعر العربي لم يواجه مثل هذا الاندفاع التجديدي الثائر : الاندفاع نحو الجدّة والاستقلال وملاحقة ركب اللحظة الحضارية التي يعيشها الشاعر أو الاندفاع في الثورة على القديم بأشكاله وموضوعاته وطرق تعبيره . حركات شعرية متلاحقة منذ مطلع القرن : الشعر المنثور ، النقد الشعري ، الشعر المرسل ، الشعر المقطوعي ، شعر التفعيلة ، الشعر الحر ، وأخيراً قصيدة النثر . وجماعات شعراء مجدّدين ملأت موطن ومهجر الشعر العربي الحديث ، أبولو ، تجمّع مجلة " شعر "،... الخ وقل مثل ذلك في الموضوعات والمذاهب.

تميزت هذه الحركات الشعريةُ بظاهرة جديرة بالدراسة - ظاهرة الشعراء النقاد الذين رادوا ونظّروا لهذه الحركات الشعرية ، واقترحوا لها المصطلحات التي رأوها مناسبةً ، مما يعطي تأكيداً على أن هذه الحركات صدرت عن وعي نقدي وفلسفي ، فكان أن تزامن ظهورُ المصطلحات الشعريةِ لهذه الحركات مع ظهورها التجريبي .

وهنا مكمنُ المشكلة ، إذ يفرض كلُّ شاعر مجدِّد أو مجرّب مصطلحه على النوع الشعري الذي يكتبه ، في الوقت الذي قد يستخدم فيه شاعر أو ناقد آخر مصطلحاً مخالفاً للشكل الشعري نفسه أو يستخدم المصطلح نفسه لشكل شعري آخر .

لم تشهد حركة شعرية عربيـة اضطراباً فـي المصطلـح الشـعري مثلماً شهدته حركةُ ما يسمى بالشعر الحر ، التي تَشَارك في قيادتها نازك الملائكة ، وبدر شاكر السياب في أواخر الأربعينات من هذا القرن . يعتمد شعرُ هذه الحركة - وزنياً - على تفعيلة بحر من البحور موحدةِ التفعيلة ، أو تفعيلتيْ بحر من البحور ثنائية التفعيلة ، وللشاعر الحريةُ في تنويع عدد التفعيلات في كلِّ شطر ، وله الحريةُ في تقييد القافية ، أو إرسالِها ، وهناك خلافٌ بين نازك الملائكة وزملائها شعراء ونقاد الحركة في الترخص العروض فيما عدا ذلك .

يؤرَّخ لهذه الحركة رسمياً بعام ١٩٤٧م وهو العام الـذي نشرت فيه نازكُ الملائكة أول قصائدها من هذا الشكل " الكوليرا " ، ونشر فيـه أيضاً بدر شاكر السياب أولى قصائده من هذا الشكل " هل كان حباً[١]؟ " ، وفي عام ١٩٤٩م نشرت نـازكُ ديوانهـا الثـاني " شظايا ورماد " وبين دفتيه قصائدُ نظمت اعتماداً على وحدة التفعيلة . في مقدمـة الديوان شرحت الشـاعرةُ الأسـاسَ العَروضـيَّ الـذي يقـوم عليـه الشكلُ الجديـد ، وهدفَه ومميزاتِه ، ثم أخذت تنشر تباعاً مقالاتٍ نقديةً في مجلات متفرقـةٍ موضحةً القوانينَ العروضية التي يلتزم بها هذا الشعر الجديد[٢].

وفي عام ١٩٥٤م أطلقت على هذا الشكل الشعري اسم " الشـعر الحر " ويبدو أن هذه التسمية قد وافقت هوى في نفوس الشعراء الشباب في الخمسينات والستينات الميلادية ، ومـا كـانت تحملـه تلـك الفـترة مـن روح متمردة وثائرة على الأوضاع السياسية الاجتماعية ، ورغبة عارمة في التغيير ، واندفاع لملاحقة ركب الحضارة ، ونزوعٍ للإنفلات من قيـود التراث الفنية[٣].

هكذا انتشر مصطلح " الشعر الحر " انتشار الغلـط الشـائع ، كمـا

يقول عبدالواحد لؤلؤة[4]. لكن نقادَ وشعراءَ هذه الحركة لم يكونوا على اقتناع بهذا المصطلح ، وراحوا يجتهدون بشكل فردي في طرح البدائل ، والتزم بعضهم باستعمال مصطلحه ، وأغلبهم يخالفُ بين مصطلح وآخر ليزيد من إرباك القارىء وحيرته ، حتى وصلت هذه المصطلحات المستخدمةُ لهذا الشكل الشعري إلى أكثر من عشرة مصطلحات لم يحظ واحد منها بإجماع النقاد والشعراء .

فما كانت هذه البدائلُ إلا توسيعاً لدائرة المشكلة ، وعبئاً وغموضاً للقارىء والناقد والشاعر على السواء ، وزاد الأمر حيرة وغموضاً – لدى القارىء – أن بعض هذه المصطلحات يصدق على شعر " الشعر الحر " – ذي الوزن التفعيلي – كما يصدق على الشعر النثري الخالي من أيّ وزن عروضي ، كمن يستخدم مصطلحات " الشعر الحديث" أو " الشعر المعاصر " أو " الشعر الجديد " دون تحديد لمدلولاتها .

ترجع الإشكالية التي أثارها مصطلحُ " الشعر الحر " إلى خمسة أسباب رئيسة :

الأول : كونهُ ترجمة للمصطلحِ الغربي ، الإنجليزي free verse ، والفرنسي vers libres ، الذي يعني أصلاً التحرر تماماً من الوزن والقافية ، كما هو عند الشاعر الأميركي والت وِتْمن مثلاً.

أي أن ثمة تضارباً في المفهومين العربي – كما هو عند نازك وزملائها من روّاد الحركة – والغربي .

الثاني : أن مفهوم " الشعر الحر " كما تنادي به نازك الملائكة وتُقنّن له ليس حرّاً ولا يملك من الحرية إلا قدراً محدوداً يتمثل في عدد التفعيلات في كل شطر ، وفي القافية إرسالاً وتقييداً .

الثالث : عدمُ اتفاق الشعراء والنقاد على المصطلح ، بل ورفضُ معظمهم له ، كما سيتم توضيحه .

الرابع : عمومية مدلول هذا المصطلح واتساعُ مدلولِه الأصلي واللغوي.

الخامس : أن هذا المصطلح كان قد استخدم – قبل أن تطرحه نازك – لنوع شعري مختلف كما سنبين إن شاء الله .

أمام هذا الإشكال جَدَّ الشعراءُ والنقاد في الاجتهاد عن البديل الأفضل ، وأخذ بعضهم ينزع مصطلح " الشعر الحر " من معناه عند نازك إلى معناه عند " وتمن " بإطلاق هذا المصطلح على القصائد النثرية – كما سوف نرى – ليزداد الاضطرابُ وتزداد معه حيرة القارىء والشاعر والناقد على السّواء .

يقول د. يوسف عز الدين : " لقد اختلف النقاد والشعراء في تحديد مفاهيم الكلمات التي وضعت لحركة الشعر ، وخلطوا بينها خلطاً عجيباً لأنها كانت جديدة على الفكر "[٥] ولذلك لا نجد غرابة حين يخلط ناقد بين " الشعر الحر " دون تفرقة أو توضيح لما يقصده بكلمة " الشعر الحر " ، أو حين يستخدم مصطلح " الشعر المرسل الحر " ليعني كلا من الشعر المنثور وشعر التفعيلة دون تفريق ، أو حين يجعل من بدر شاكر السياب ، ونازك الملائكة ، وصلاح عبدالصبور ، ومحمد الفيتوري من شعراء الشعر " المنثور والحر "[٦] أو حين يخلط ناقد آخر بين شعر التفعيلة وقصيدة النثر ، ويجعل من مصطلح " الشعر الحر " دالاً على شعر التفعيلة وقصيدة النثر[٧].

لهذا كله ، جاءت ضرورة إعادة النظر في المصطلحات الشعرية، لاسيما حين تثير إشكالاتٍ في مضامينها ، أو حين لا تدل مباشرة على

مدلولاتها ، أو حين يتطفلُ تحت مسمياتها مَنْ لا تنطبق عليهم مدلولاتُها الأصلية .

إنني أدرك – سلفاً – أن ليس من مصطلح جامع مانع لمدلوله ، ولكن المصطلح – أيَّ مصطلح – لابد وأن يدل على ميزةٍ واحدةٍ على الأقل من ميزات مدلوله التي تميزهُ عن غيره . وأدرك أنه لا ضير من وجود مصطلح متفق عليه ، وإن كان لا يدل بشكل جامع مانع على مدلوله . إننا نطلق مصطلحات " الشعر العمودي " ، و" الموشح " ، و"المربعات " ، و" المخمسات " و" الدوبيت " وغيرها من مصطلحات تراثنا الشعري دون أن تثير من الإشكالات ما يثيره مصطلحُ الشعرِ الحر وبدائلهُ ، إذ أننا أمام أكثر من عشرة مصطلحاتٍ متباينة تتصارع على نوع شعري واحد .

في الصفحات التالية محاولةٌ لتشخيص هذا الإشكال ، وتتبعٌ للمصطلحات التي أطلقت على هذا النوع من الشعر الذي دعت إليه ونظّرت له نازك الملائكة وشاركها في ريادته شعراء آخرون ، وهو الشعر الذي سوف أدعوه في هذا البحث – لأسباب ستتضح فيما بعد – بشعرِ التفعيلة .

يعود استخدام مصطلحِ " الشعر الحر " إلى عام ١٩١٠م ، عندما استخدمه أمينُ الريحاني وهو يُعرِّف بالشعر المنثور الذي كان له فضلُ ريادته . يقول الريحاني في مقدمة ديوانه " هتاف الأودية " :

> يدعى هذا النوع من الشعر الجديد بالفرنسية vers libres ، وبالإنجليزية free verse – أي الشعرُ الحرُّ الطليق – وهذا آخر ما وصل إليه الارتقاء الشعري عند الإفرنج ، وبالأخص عند الإنجليز والأميركيين .

فشكسبير أطلق الشعر الإنجليزي من قيود العروض كالأوزان الاصطلاحية والأبحر العرفية . على أن لهذا الشعر الطليق وزناً جديداً مخصوصاً وقد تجيء القصيدة فيه من أبحر عديدة متنوعة[٨].

يتضح أن الريحاني استخدم كلمة " الشعر الحر الطليق " ترجمة حرفية لمقابلها الإنجليزي والفرنسي ، ولكنه لم يستخدمها مصطلحاً لهذا النوع من الكتابة الشعرية ، بل آثر مصطلحه المعروف " الشعر المنثور". بعد ستة عشر عاماً - عام ١٩٢٦م - استخدم الشاعرُ المجدِّد أحمد زكي أبو شادي في ديوانه " الشفق الباكي " مصطلح " الشعر الحر " وهو يقدم لقصيدته " الفنان " . يقول أبو شادي - بعد أن عرّف الشعر المرسل بأنه ما تجرد من الالتزام بقافية موحدة - : " وفي القصيدة التالية مثل لهذا الشعر المرسل مقترناً بنوع آخر يسمّى " بالشعر الحر " (free verse) ، حيث لا يكتفي الشاعر بإطلاق القافية ، بل يجيز أيضاً مزجَ البحور حسب مناسبات التأثير "[٩] ، وفي تقديمه لقصيدة " النجوم " التي ترجمها عن الإنجليزية قال : " مترجمة بنظم مرسل حر "[١٠]، كما صدر لقصيدته "ترنيمة أتون " قائلاً : " منقولةٌ حرفياً تقريباً بأسلوب النظم الحر free verse "، وواضح أن أبا شادي لم يثبت على كلمة واحدة بجوار كلمة "حر" حيث استخدم مصطلحات " الشعر الحر " ، " نظم مرسل حر " ، و"النظم الحر " ، واستخدم أيضاً كلمة " الشعر الحرّ " المنوع الأوزان والقوافي free verse "[١١] واضعاً بجوارها جميعاً المصطلح الإنجليزي. ولكن تجربة أبي شادي هذه تختلف عن تجربة سابقيه من شعراء الشعر المنثور ، ولاحقيه من شعراء شعر التفعيلة ، فالشعرُ الحُر عنده يعني مزجَ أكثرَ من بحر واحد في قصيدة واحدة ، كما فعلَ في قصيدته "الفنّان" التي تراوحت أشطُرها بين الطويل ، والمتقارب ، والمجتث ، والبسيط .

وفي عام ١٩٣٢م استخدم خليل شيبوب مصطلح " الشعر الحر" وهو يقدم لقصيدته " الشراع " التي نوع فيها طول الأشطر ، ونظمها على أكثر من بحر ، ممّا دعا بعض النقاد إلى اعتبارها من تجارب شعر التفعيلة المبكرة . أطلق شيبوب على تجربته هذه مصطلحي " الشعر الحر " ، و" الشعر المطلق " ، وفرّق بينهما وبين الشعر المنثور بقوله : " أما الشعرُ المطلق فمذهبُه في الاحتفاظ بالوزن فقط ، أما القافية فقد اختلفوا في إبقائها أو إغفالها ، وقد آثرنا إبقاءها في هذه القصيدة . وإن كل شطر من هذه القصيدة يرجع إلى مثله من بحور الشعر أو مجزوئها ، وقد تنفر الأذن من مثل هذه القصيدة في بادىء الأمر من تناكر الأوزان والتفاعيل ، ولكن مَنْ يتلو القصيدة مرتين لا يلبث أن ترتجع أذنه بحكم التكرار نغمة الوزن المفقودة "(١٢).

وهذه القصيدة امتدادٌ لتجربة أبي شادي السابقة ، حيث مزج فيها أكثرَ من بحر كالبسيط والطويل والرمل والرجز ، ولكن نظراً لأنه كان يلتزم في بعض المقاطع بحراً واحداً منوعاً في طول الأشطر ما بين تامة ومجزوءة ومنهوكة ، فقد عَدّ بعض النقاد ذلك نوعاً من شعر التفعيلة أو على الأقل اقتراباً نحوه . والذي يهمنا هنا هو المصطلح الشعري الذي أطلقه شيبوب على هذه التجربة وهو " الشعر الحر " ، و"الشعر المطلق " .

أعاد شيبوب التجربة نفسها في قصيدته " الحديقة الميتة والقصر البالي " عام ١٩٤٣م لكنه هذه المرة أهمل مصطلح " الشعر المطلق " واكتفى بقوله : " من الشعر الحر " وعلّق في الهامش تعليقاً مشابهاً لتعليقه على قصيدة " الشراع "(١٣).

يتضح هنا أن أبا شادي وشيبوب استخدما مصطلح " الشعر

الحر " بقصد تأسيس القصيدة على الشطر الواحد بدلاً من الشطرين ، وعلى إعطاء حرية الشاعر في مزج البحور في كل شطر أو بين كل عدة أشطر ، مع إعطاء الحرية للشاعر في استخدام نظام معين للقافية أو إرسالها . وهذا المفهوم مختلف تماماً عن مفهوم أمين الريحاني الذي التزم بمعنى مصطلح " الشعر الحر Free verse بمعناه الإنجليزي ، ولذلك استخدم لـه مصطلحاً يوحي بعدم التزام الوزن والقافية وهو " الشعر المنثور " .

وفي النصف الأول من الأربعينات الميلادية ، يشهد المصطلح تحديداً في المعنى - نظرياً وتجريبياً - يكاد يقترب من المعنى الذي حدّدته نازك الملائكة . نظرياً ، يعرّف دريني خشبة عام ١٩٤٣م " الشعر الحر " بأنه[١٤] :

> الشعر الذي لا يتقيد بعدد التفعيلات في البيت الواحد، فقد يتركب البيت فيه من تفعيلة واحدة ، وقد يكون تفعيلتين ، وقد تصل تفعيلاته إلى ثمان أو عشرٍ أو اثنتي عشرة ، وذلك في القصيدة الواحدة. والشعر غير مقيد في أبياتها بعدد من التفعيلات يتمها في كل بيت ، بل هو يرسل نفسه على سجيتها، فتارة يقول تفعيلة واحدة يودعها إحدى خوالجه ، وتارة يقول خمس تفعيلات تعبّر عن خالجة أخرى وطوراً تصل التفعيلات إلى ثمان أو أكثر أو أقل ، حتى تتم القصيدة أو الملحمة وهذا هو الـ Free verse .

ولا يُلزم خشبة الشاعر باتباع الأوزان العروضية المألوفة ، بل

يعطيه الحرية في ابتكار أوزان جديدة إن استطاع[١٥]، وهو رأي يختلف مع آراء نازك ، لكنه يتفق مع آراء غيرها من نقاد وشعراء شعر التفعيلة كالنويهي ولويس عوض ، ويوسف الخَال ، وأدونيس وغيرهم .

أما تجريبياً ، فينشر علي أحمد باكثير عام ١٩٤٥م قصيدة له تعتبر من أنضج قصائد شعر التفعيلة المبكرة بناها على تفعيلة المتدارك " فاعلن " منوّعاً في عدد التفعيلات في كل شطر . وقد دعا باكثير هذه التجربة بقوله : " نموذج من الشعر المرسل الحر "[١٦].

وهذا يعني أن مصطلح " الشعر الحر " قد استخدم على مدى أربعين عاماً أو تزيد قبل أن تطلقه نازك عام ١٩٥٤م رسمياً على حركة " شعر التفعيلة " ، ويلاحظ أن هذا المصطلح قد شهد تفاوتاً في المدلول ، من مرادف للشعر المنثور عند أمين الريحاني إلى مزج للبحور في قصائد تعتمد على الشطر عند أحمد زكي أبي شادي وخليل شيبوب ، إلى المدلولين التجريبي عند علي أحمد باكثير والنظري عند دريني خشبه اللذين يتفقان إلى حد كبير من تجريب وتنظير شعراء ونقاد شعر التفعيلة.

ولكن نازك تدّعي أنها لم تعلم باستخدام أبي شادي لمصطلح " الشعر الحر " ، وقد تمنّت الشاعرة لو أنها اطلعت على استخدام أبي شادي لهذا المصطلح : " فما من داعٍ قط إلى أن أطلق على الأسلوب الشعري الذي دعوت إليه اسماً أطلقه شاعر أقدم منّي على أسلوب آخر دعا إليه "[١٧]. وتذكر الشاعرة أنها لم تَطّلِع على دعوة أبي شادي إلا عام ١٩٦٣م ، بعد أن انتشر مصطلح " الشعر الحر " بالمفهوم الذي دعت إليه هي لا بمفهوم أبي شادي ، وهذا ما دعاها إلى عدم تغيير المصطلح[١٨].

بعد إطلاق نازك لمصطلح " الشعر الحر " على هذه الحركة انتشر انتشاراً واسعاً في الوطن العربي خلال الخمسينات . لكن هذا الانتشار أخذ يحيد عما وضعته نازك له لسببين :

أولاً : ما يُوحي به هذا المصطلحُ من تضليل فيما يتعلق بالحرية، وقد أشارت نازك إلى هذا التضليل حين أدركت أن بعض الشعراء " ظنوا أنها حريةٌ مطلقة لا ضابط لها ، وأنها تتيح حتى الخروج على قواعد الأُذُنِ العربية والعروض الدارج "[١٩]، وقد أبدت انزعاجها للخلط بين البحور في قصيدة واحدة[٢٠]، وهؤلاء بعض شعراء الجيل التالي لرواد الحركة ، الجيل الذي " هوى وأسفَ وظن الشعر هو الغموض والفوضى وتسطير الألفاظ " لينفتح الباب أمام " جمهور من المتشاعرين أساءوا لأنفسهم وللتجديد "[٢١].

ثانياً : ظهور مجلة " شعر " اللبنانية عام ١٩٥٧م ، التي أخذت تدعو إلى " الشعر الحر " بمفهومه الغربي – الإنجليزي والفرنسي خاصة – وإلى تغيير المفهوم التراثي للشعر المقصور على الأوزان والقوافي . هنا أخذ الاضطراب يعصف بالقارىء بين مفهومين متمايزين لمصطلح واحد ، الأول تنادي به نازك الملائكة ويلتزم به شعراء آخرون من رواد حركة شعر التفعيلة كالسياب وصلاح عبدالصبور ، والثاني تنادي به مجلة " شعر " وأخذ مصطلح " الشعر الحر " يفقد بريقه ، ويتعرض لنقد ومعارضة معظم شعراء ونقاد حركة شعر التفعيلة .

يقول صلاح عبدالصبور[٢٢] :

" كثيراً ما يكون الاسم ظالماً لمسماه ، أو ملقياً عليه ظلالاً من الشبهات ، وخاصة إذا كان الاسم وصفاً ، لأن الصفة عندئذ تستدعي نقيضها ، كما يستدعي

البياض ذكر السواد ، وعندئذ تلتمع المقارنة ، ولا
ينال الاسم رضا سامعيه إلاّ إذا اتضحت المناقضة
أيما اتضاح ، وثَبَتَتْ أشكالُها وألوانها ".

يقول عبدالصبور ذلك معارضاً كثيراً من المصطلحات التي أطلقت على شعر التفعيلة ومنها مصطلحُ " الشعر الحر " الذي يوحي بالمقارنة بالشعر التراثي على أنه شعر " مستبعد "[٢٣]، ولذلك لم يتجرأ عبدالصبور على اختراع مصطلح جديد بل رفض معظم المصطلحات المطروحة واختار – دون تعليل – مصطلح " الشعر الجديد " – كما سوف نبيّن – في جميع كتاباته .

ولم يكن النقادُ أو الشعراءُ النقادُ الآخرون بأقل تذمّراً مما أحدثه مصطلح " الشعر الحر " من إشكالات . فقد رفض د. محمد النويهي هذا المصطلح مسمّىً لشعر التفعيلة ، ووصفه بأنه " تسمية جد رديئة "[٢٤]، لأن كلمة " حر " توهم أن هذا الشعر يتحرر كلية من الوزن وهذا غير صحيح "[٢٥]، ويضيف النويهي سبباً آخر لرفضه المصطلح ، وهو كونه – فيما يبدو – ترجمة للمصطلح الإنجليزي Free verse ، والفرنسي Vers libres اللذين يعنيان شعراً يتخلص تخلصاً تاماً من الوزن والقافية ، كالشعر المنثور مثلاً أو القصيدة النثرية ، وربما أنه مصطلح مترجم فيؤكد النويهي ضرورة عدم إطلاقه على شعر التفعيلة[٢٦].

وقريب من هذا الرأي رأي جبرا ابراهيم جبرا الذي عاب على نازك إطلاقَها لمصطلح " الشعر الحر " على شعر موزون مقفى ، يتفاوت فقط في عدد تفعيلات كل شطر ، فكل شطر يتقيد بقيود الوزن لا يمكن أن يسمّى اعتباطاً حُراً . ويؤكد جبرا على أن هذا مصطلح غربي يطلق على شعر خال من الوزن والقافية ، كالذي كتبه وتَمَنْ ، ويكتبه عندنا أمثال محمد الماغوط ، وتوفيق صايغ ، وجبرا نفسه[٢٧].

ثم يمضي جبرا شارحاً مفهوم " الشعر الحر " كما يمارسه الشعراء العرب ، حيث يتخطى الشاعر انتظام التفاعيل ، ولا يحفل بالقافية إلاّ إذا وردت عفواً ، معتمداً - بدلاً من ذلك - على الصور الشعرية والموسيقى الداخلية[٢٨].

ويلاحظ أن لجبرا مفهوماً لمصطلح " الشعر الحر " مناقضاً تماماً لمفهومه عند نازك ، فهو يلتزم بمدلوله الأصلي الغربي ، أي الشعر الخالي تماماً من الوزن والقافية كالذي يكتبه هو وآخرون ، وهو الشعر الذي ترفض نازك الاعتراف بدخوله دائرة الشعر[٢٩]، وهذا مثال للتضارب في مفهوم مصطلح " الشعر الحر " بين النقاد والشعراء .

ويناقش عبدالواحد لؤلؤة هذا المصطلح من منطلق مشابه ، حيث يرى أن حركة شعر التفعيلة عرفت خطأ بحركة " الشعر الحر "[٣٠]، وأن نازك " أشاعت تسمية مغلوطة لشكل شعري جديد "[٣١].

ومكمن الغلط في المصطلح - عند لؤلؤة - أن هذا الشعر مايزال يعتمد الوزن في اعتماد التفعيلة التراثية ، ويلتزم القافية وإن لم يلتزم روياً واحداً ، فكيف يمكن لشعر يلتزم الوزن والقافية أن يقال عنه " شعر حر " ؟[٣٢]، ويرى الناقد أن النماذج التي تقدمها نازك وزملاؤها من شعر التفعيلة لاتزال تحمل صفة " الكلام الموزون المقفى "، فهو ليس " حراً " من الوزن والقافية ، " إنها الورقاتُ نفسها من الشجرة نفسها : تختلف شكلاً وعدداً لكنها في الجوهر واحدة . شكل متجدد ، ينبع من التراث نفسه . لذلك يتسم بالعافية "[٣٣]، ويؤيد لؤلؤة رأيه هذا مشيراً إلى أن نازك نفسها قد نفت صفة الحرية في شعر التفعيلة في كتاباتها وخاصة في كتابها [قضايا الشعر المعاصر][٣٤].

ويوضح الناقد معنى " الشعر الحر " الأصلي الغربي الذي تبنته

مجلة " شعر"[٣٥] والذي أدّى إلى انتشار مصطلح " الشعر الحر" بمفهومين متناقضين كان من نتائجه " انتشار بلبلة في الكتابة النقدية بدأت مع بداية الخمسينات ومازال ماثلة إلى اليوم "[٣٦].

ويبدو أن لؤلؤة نفسه ممّن ساهموا في انتشار هذه البلبلة ففي كتابه (البحث عن معنى)[٣٧] و(منازل القمر)[٣٨] يبدأ بتفنيد صلاحية مصطلح " الشعر الحر " لشعر التفعيلة ، ومن ثمَّ يأخذ باستخدام المصطلح نفسه بمفهوم مغاير وهو المفهوم الغربي . ولا يمنع من انتشار البلبلة كون الناقد قد وضّح خطأ المفهوم الأول – كما هو عند نازك – وصلاحية الثاني – كما هو عند مجلة شعر – فاستعمال مصطلح واحد بمدلولين متناقضين في بحث واحد يثير " البلبلة في الكتابة النقدية " كما يقول لؤلؤة نفسه .

إلى جانب هذا الإرباك الذي يثيره هذا المصطلح ، يأتي التضليل الذي أوحى به المصطلح لكثير من شعراء الجيل التالي لجيل رواد شعر التفعيلة ، الذين لم يستوعبوا مدلول المصطلح لا بمفهومه عند نازك ولا عند الغربيين ، وهم أصحاب المواهب المحدودة الذين وجدوا في هذا القالب مركباً سهلاً يتستر على عيوبهم في غموض العبارة التي تقوم على ضعف أداة التعبير "[٣٩] كما يقول لؤلؤة . ويؤكد يوسف عز الدين هذا التضليل عندما يشير متذمراً من أن مصطلح " الشعر الحر" قد أصبح محدود المعنى " يدلّ على ما ينشر هذه الأيام من الكلام العجيب الذي تكثر فيه الفواصل ، وإشاراتُ الاستفهام ، وعلاماتُ التعجب ، والتفعيلاتُ المختلفة الوزنية المتباينة الأشكال ، بلغة لفّها الغموضُ ، وسرى فيها الرمز الذي لا يفهمه قائله "[٤٠].

ويبدي الناقد التونسي مصطفى خريف قلقَه الشديد حول تسمية

الشعر " حراً " فالحرية ينبغي أن تعطى للشاعر لا للشعر ، فالشاعر حرٌ في إكساب شعره قوالبَ جديدة . وإضافةُ الحرية إلى الشعر تحدث ضرراً يلحق الشعراءَ " الموجهين توجيهاً ابتدائياً " الذين يظنون الحرية حريةً مطلقةً فيكتبون الشعر دون ضبط أو ميزان ، فيأتي أحدهم " بخيال مضطرب ويقول أنا حُرٌ في خيالي ، ويأتي بميزان مختل ويقول حُرٌ في ميزاني "[41] ويؤكد خريف على أن نسبة الحرية إلى الشعر من شأنها تضليل الشعراء الشباب ، لأن الشعر يحتاج إلى " تكوّن ملكات في العقل وفي الفن وفي الذوق وفي الخيال ، ملكات في الأسلوب اللغوي وفي الموسيقى "، حيث أدى تضليل كلمة " حرّ " ببعض الشعراء إلى رفض أي نقد نحوي أو لغوي أو عروضي أو فني بدعوى أنه " شعر حر "[42].

ويشير خريف إلى التناقض بين مصطلح " الشعر الحر" والقواعد التي تؤكد عليها نازك ، فكيف تسمّي الشعر الذي تنادي به " الشعر الحر" وهي تؤكد أنه أشدّ قيوداً من أوزان الخليل ، إذن فهو ليس شعراً حراً ، وهنا منبع التناقض فقد " فتحت الباب بهذا الاسم الذي يطلق أذهان الشباب وأقلامهم ويملأ أوراقهم بشيء يشبه الهذر ، ثم بعد ذلك تحذرهم من أن يتبادر إليهم أن الشعر الحر سهل "[43].

ويرى محمد النويهي أن أكبر ما بليت به حركة شعر التفعيلة أن أقدم على كتابته " أناس لا يُقبلون عليه عن إيمان بضرورته وفهم لمبرراته وقدرةٍ على مصطلحه ، بل يغريهم به ما يعتقدون فيه من السهولة واطراح الضوابط وإرسال الحبل على الغارب ، ويظنون فيه متستراً لضحالة بصيرتهم الفنية وضعفِ مقدرتهم الأدائية . هؤلاء يخطئون عمداً أو جهلاً فهْمَ مدلولِ الحرية في الفن الجديد "[44].

والحقيقة أن هذه النتيجة من أشدّ النتائج خطراً والتي أفرزها

استخدام مصطلح " الشعر الحر" . فقد عبثت كلمة " الحر " بالشعر والشعراء الشباب ، وولدت لديهم ازدراءً بالوزن الشعري والشعر العمودي والقافية ، وحتى بالالتزام العروضي لرواد شعر التفعيلة أمثال السياب ونازك وصلاح عبدالصبور . وقد صدق تحليل عبدالصبور سابق الذكر من أن بعض المصطلحات ذات الأوصاف العامة تستدعي النقيض ، فكلمة " الحر" قد أوهمت بعض الشعراء بأن شعرنا السابق لشعر التفعيلة شعرٌ " مستبعدٌ " بقيود الوزن والقافية .

وتلك نتيجة الاستخدام الخاطىء ، والنقل غير الدقيق للمصطلحات الشعرية غير العربية ، ذلك أن مصطلح " الشعر الحر" مقحم إقحاماً على شعرنا - كما يقول عز الدين الأمين - ومنقول إليه عن الشعر الأفرنجي ، فالشعر الحر في أصله فن غربي مختلف ، بينما الشعر العربي فن له أصوله الخاصة ودعائمه التي يقوم عليها[٤٥].

أمام هذا المأزق المشكل الذي وصل إليه مصطلحُ " الشعر الحر" أخذ الشعراءُ والنقادُ في طرح البدائل . ولعل أولَ محاولةٍ لطرح البديل كانت من قبل يوسف الخال الذي اقترح مصطلح " الشعر الحديث " في محاضرة ألقاها عام ١٩٥٧م .

ومنذ ذلك الحين أخذ بعض النقاد بهذا المصطلح بديلاً ، وخاصة من أولئك الذين يرون في حركة شعر التفعيلة ثورة في كل من الشكل والمضمون[٤٦].

والحقيقة أن كاتباً كان قد سبق الخال بإطلاق تعبير " الشعر الحديث " على شعر التفعيلة قبل أن يُعرَف بالشعر الحر ، وهو نهاد التكرلي الذي نشر مقالاً بعنوان " عبدالوهاب البياتي المبشر بالشعر الحديث "[٤٧]، لكن الكاتب لم يكن يهدف إلى طرح مصطلح للحركة

الشعرية بقدر ما كان يعطي لها صفة الحداثةِ المعاصرةِ فيما يتعلق بمفهوم الشعر ، متخذاً من شعر البياتي التفعيلي نموذجاً .

لقد لقي مصطلحُ " الشعر الحديث " قبولاً من النقاد ، حيث ترى سلمى الجيوسي أن هذا المصطلح مشتقّ من الاستعمال العباسي "الشعراء المحدثون " حيث أن كلا المصطلحين يدلان على التغيير الشعري في كل من الشكل والمحتوى يضاف إلى ذلك أن شعراء ونقاد عقد الخمسينات ، خاصة المشاركين في مجلة " شعر " كانوا مولعين في البحث عن الحداثة والمعاصرة ، وبالتالي فإن هذا المصطلح " الشعر الحديث " يلبي رغبتهم[٤٨].

وممّن آثر استعمال هذا المصطلح غالي شكري الذي لم يقبل مصطلح " الشعر الحر " ودعا إلى أن يستبدل به مصطلح " الشعر الحديث " ، و" الحديث " عنده يتجاوز مفهوم الزمن إلى مفهوم الحداثة التي تعني في الشعر العربي والأوروبي مفهوماً يتجاوز العناصر التراثية كاللغة والوزن والصور والموضوعات ، بل " يغاير كافة المفاهيم التي عرفها التراث ، يغايرها مجتمعة لا فرادى بقدر ما يغاير القرن العشرون كافة ما سبقه من عصور في مجموعها لا كل عصر على حدة "[٤٩].

لكن شكري لا يطلق هذا المصطلح على شعر التفعيلة فقط ، بل على كل الشعر الخارج على الشكل العمودي سواء أكان شعرَ تفعيلةٍ أم قصيدةَ نثر .

وبهذا المفهوم استعمله نقادٌ وشعراءُ آخرون أمثال أدونيس في بداية كتاباته[٥٠]، والسعيدُ الورقي[٥١]، والجيوسي[٥٢]، وغيرهم .

ولكن هذا المصطلح يعاني من قصور وعمومية لا يقلان عن القصور والعمومية اللتين يحملهما مصطلح " الشعر الحر " ، كان صلاح

عبدالصبور أول من تنبه إلى ذلك في كلمته المشار إليها ، " فكلمة الحديث توحي بأن هناك قديماً يختلف عنه ذلك الحديث كما يختلف الليل عن النهار "(٥٣)، ويؤكد عبدالصبور أنه لا يوجد أسلوب أدبي نابع من المناقضة ، بل إن كل أسلوب ينبع من تطور الأدب وتفاعل أساليبه ، أي أن شعر التفعيلة امتداد لتطور التعبير الشعري العربي ، ولهذا فهو يرفض أي مصطلح يوحي مدلوله بمناقضةِ التراث أو الانقطاع عنه(٥٤)، وقد أفصح عبدالصبور عن رفضه لمصطلح " الشعر الحديث " بأسلوب أكثر تفصيلاً وحدة من رفضه لمصطلح " الشعر الحر " :

> لست أدري من الذي اختار لهذا الشعر الذي يكتبه بعضنا اسم " الشعر الحديث "، فدفع به إلى مأزق المقارنة الحادة بينه وبين التراث العربي برمته ، وإلى مأزق المقارنة الحادة بينه وبين بعض أشعار شعرائنا المعاصرين المحدثين بالمعنى التاريخي لتلك الكلمة ، وأولع بعض النقاد بالبحث عن الفاضل والمفضول ، وتحزب بعضُ النقاد للصورة التقليدية لشعرنا العربي ، دون أن يحاولوا إدراك جوهر الموروث الأدبي العربي ، وأوشكت الصلة أن تنقطع بين عالمين أدبيين في النظر إلى الشعر العربي .
>
> كل ذلك جرّته كلمة " الحديث " فلماذا لا نبحث عن كلمة أخرى ؟(٥٥).

ورغم اقتناع الجيوسي بالمصطلح إلا أنها تشير إلى الغموض الذي يكتنفه خاصة من الناحية الزمنية ، فما هو حديث اليوم سيكون قديماً غداً ، ولكنها تقارن بين هذا المصطلح والمصطلح العباسي

" المحدثون " الذي بقي إلى يومنا هذا مصطلحاً لشعراء ظهروا في فترة معينة من تاريخنا الشعري[٥٦].

بيد أن وجه المقارنة قد جانبه التوفيق ، فالنقاد ومؤرخو الشعر العربي متفقون على دلالة كلمة " الشعراء المحدثون " ولم تستعمل في غير ما وضعت له أصلاً ، ولم يستعمل مصطلح آخر بالمدلول نفسه إلا كلمة " المولدون " ، أما مصطلح " الشعر الحديث " فلم يتفق النقاد على مدلوله بل إنه غالباً ما يستعمل بمفهومه الزمني ، فكلمة " الحديث " إذا جعلت صفة للأدب أو الشعر تشمل الأدب والشعر العربيين منذ فجر النهضة الأدبية ، أي منذ فجر القرن التاسع عشر .

وبهذا المفهوم الواسع تداوله النقادُ ومؤرخو الأدب العربي منذ بداية التأريخ للأدب العربي الحديث ، ولايزال يستخدم بمفهومه الزمني الواسع حتى " تمططت دلالته بفعل كثرة الاستعمال من طرف التيارات المتضاربة حتى فقد هويته وابتعد عن أن يكون مصطلحاً نقدياً له من التحديد ما يميزه عن غيره من المصطلحات فيكسب بذلك مشروعيته في التناول النقدي "[٥٧]، كما يقول الشاعر الناقد المغربي محمد بنيس .

وفي بداية الستينات ظهر مصطلح " الشعر الجديد " بديلاً عن " الشعر الحر " ويبدو أن أول من استخدمه كان زكي نجيب محمود في مقالة له بعنوان "ما الجديد في الشعر الجديد "[٥٨]، ثم استخدمه محمد مندور في ردّه على مقالة محمود المذكورة[٥٩]، ثم استخدمه صلاح عبدالصبور في مقالته التي أشير إليها أكثر من مـرة في هذا البحث[٦٠] واستمر يستخدمه في كتاباته مصطلحاً لشعر التفعيلة .

واستخدم هذا المصطلح محمد النويهي في كتابه " قضية الشعر الجديد " ، وأحياناً يستبدل به كلمة " شعر الشكل الجديد "[٦١]، ويقصد

بهما شعر التفعيلة ، كما استخدمه عزّ الدين اسماعيل في كتاباته ، وأحياناً يستخدم كلمة " القصيدة الجديدة "[٦٢].

ويبدو أن هذا المصطلح قد راق لكثير من الشعراء والنقاد ، فقد تبناه صلاح عبدالصبور في كتاباته مصطلحاً لشعره ولشعر زملائه من شعراء التفعيلة ، كما تبناه أدونيس ، وإن كان مفهوم " الشعر الجديد " عنده يتسع ليشمل شعر التفعيلة وقصيدة النثر معاً ، كما استخدمه محمد مندور[٦٣]، وعزّ الدين اسماعيل[٦٤]، ويوسف عزّ الدين[٦٥]، وسعيد الورقي[٦٦].

ولكن هذا المصطلح يثير من الاشكالات مثلما يثير مصطلحُ " الشعر الحديث " فليس في مدلوله ما يميّز شعر التفعيلة عن غيره ، إضافة إلى مدلوله الزمني الذي يطغى على أي مدلول اصطلاحي يوضع له ، فالجديد سيصبح مع الزمن قديماً . فنحن اليوم لا نستطيع أن نصف شعر المهجريين أو جماعة الديوان أو أبولو بأنه " شعر جديد "، ومع ذلك فقد أطلق على شعر هؤلاء المجددين في حينه مصطلحُ " الشعر الجديد "، ومن يتصفح أعداد الرسالة مثلاً الواقعة بين شهري شباط وحزيران من عام ١٩٤٤م سيجد أن هذا المصطلح قد استخدم للشعر التجديدي الذي ظهر في العشرينات والثلاثينات من هذا القرن الميلادي .

ولهذا المصطلح بُعْدٌ آخر يزيد من تشعب مدلوله ، وهو أن بعض الشعراء والنقاد أمثال أدونيس - كما مر - يطلقون مصطلح "الشعر الجديد " على شعر التفعيلة وقصيدة النثر حيث لم يعد هذا المصطلحُ خاصاً بشعر التفعيلة . ويعترف النويهي بقصور هذا المصطلح رغم استعماله له مصطلحاً لشعر التفعيلة وعنواناً لكتابه ، وأن جدّته مؤقته[٦٧] كما أن كل شكل شعري مستحدث سينضوي تحت مظلة "الشعر

الجديد " . كل هذه الإشكالات تجعل من دلالة هذا المصطلح عائمة وعامة، مما يضطرنا للبحث عن بديل أفضل .

ومن المصطلحات التي أطلقت على شعر التفعيلة مصطلح "الشعر المعاصر " ، إلا أنه لم يطلق على شعر التفعيلة بالذات بل أطلق على قصيدة النثر أيضاً . ومن الذين استخدموا هذا المصطلح عن وعي نقديٍّ وفلسفي د. محمد بنيس في كتابه " ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب : مقارنة تكوينية بنيوية " حيث فرق بين مصطلحات " الشعر المعاصر " و"الشعر الحديث " و" الشعر الحر "، وقد مر معنا رأيه في مصطلح "الشعر الحديث " أما " الشعر الحر" فيرى أنه ليس إلا فصلاً هشاً ثانوياً بين الشعر العمودي وشعر التفعيلة ، "وليس كل شعر خارج على قانون الشطرين ، ومتبنٍّ لقانون التفعيلة هو بالضرورة متعارضٌ جوهرياً مع الممارسة السابقة على الشعر المعاصر"[٦٨] فشعر التفعيلة - كما يراه بنيس خروج هامشيٌّ على القانون الشعري ، ينحصر في مجال البنية الإيقاعية[٦٩].

أما المعاصر فيرى بنيس أن قوانينه " تتعدى البنيةَ الإيقاعيةَ لتشتمل متتاليات النص وقوانين البلاغة . إن مجموعَ هذه القوانين هو الذي يحدّد نوعيةَ النصِّ الشعريِّ المعاصر ، ويميزهُ عن غيره من النصوص الشعرية السابقة عليه ، أو المتواجدة معه في الساحة الثقافية وطنياً وقومياً "[٧٠]، وبهذا المفهوم للشعر المعاصر - الذي تبناه من كتابات عبدالله العروي[٧١] - فإن بنيس لا يحصر مفهوم الشعر المعاصر على شعر التفعيلة .

ومن النقاد الذين استخدموا مصطلح " الشعر المعاصر " دلالةً على شعر التفعيلة عز الدين اسماعيل في كتابه " الشعر العربي

المعاصر – قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية "، ولكن المدلول الزمني يظل يطغى على استخدام كلمة " المعاصر "، كما حصل لمدلولات مصطلحَي " الحديث " و" الجديد ". وبنظرة إلى عناوين الكتب التي استخدمت كلمة " الشعر المعاصر " نلاحظ أن المدلولَ الزمنيَّ هو المقصود ، على خلاف بين المؤلفين في الفترة التي يشملها مفهومُ "المعاصر ".

فمثلاً عبدُالقادر القط في كتابه " الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر " ، والدكتور شوقي ضيف في كتابه " دراسات في الشعر العربي المعاصر " ، وأحمد زكي أبو شادي في كتابه " قضايا الشعر المعاصر " ونسيب نشاوي في كتابه " مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر " نجد أن مفهوم المعاصرة عند هؤلاء النقاد يشمل الفترة الممتدة من عهد شوقي حتى بداية شعر التفعيلة ، ومثلهم محمد فتوح أحمد في كتابه " الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر ". وإلى جانب هذا المفهوم الزمني الممتد لثلاثة عقود ، نجد من الكتب ما يحصر المعاصرة بالشعراء الأحياء ، كما يفعل " معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين " .

وعليه فإن مصطلح " الشعر المعاصر " مصطلح قاصر قصور المصطلحات الأخرى ، لأنه يدخل في مدلوله – إذا أخذناه بمعناه الزمني الشائع – كلُّ الأشكال الشعرية بما فيها العمودي .

ومن المصطلحات التي أطلقت على شعر التفعيلة مصطلح "الحداثة ".

وبغض النظر عن إيحاءات الكلمة الفنية والفكرية ، فالذي يعنينا هنا هو إطلاق مصطلح " الحداثة " على شعر التفعيلة ، إذ يرى

كثيرون من مؤرخي حركة الحداثة في الشعر العربي أنها بدأت مع بداية حركة " شعر التفعيلة "، ومنهم من يحصرها في حركة قصيدة النثر. وأغلب نقاد حركة الحداثة يحصرونها في شعر التفعيلة وقصيدة النثر[٧٢]، وقليل منهم من يقصرها على شعر التفعيلة ، كما فعل د. عبدالله الغذامي في كتابه " الحداثة ومسائل أخرى ". أما الدكتور محمد حمّود في كتابه " الحداثة في الشعر العربي المعاصر " فإنه يركز على شعراء شعر التفعيلة وأدونيس .

ولكن هذا المصطلح يظل عائماً - كالمصطلحات السابقة - ولا يدل بشكل مخصوص على شعر التفعيلة ، رغم ارتباطه بشعر التفعيلة من الناحية التاريخية ، ولذلك يظل قاصراً عن الحلول محل مصطلح "الشعر الحر ".

ورغم أن مصطلحات " الحر" و" الجديد" و" الحديث " و"المعاصر" و" الحداثة " قد تدولت من قبل الشعراء والنقاد على قصورها، فقد طرحت مصطلحات أخرى بشكل فردي ، لكنها لم تحظ بالانتشار والاستعمال الذي حظيت به المصطلحات السابقة.

أسعد هذه المصطلحات بالشيوع والاستعمال هو المصطلح الذي طرحه عز الدين الأمين وهو " شعر التفعيلة " في كتابه " نظرية الفن المتجدد على الشعر " عام ١٩٦٤م ، وقد قدم الأمين هذا المصطلح على استحياء ، وجعله مفسِّراً أو مخصصاً لمصطلَحَي " الشعر الحر" و" الشعر الحديث ".

ويقترح النويهي مصطلحَ " الشعر المنطلق " الذي انتهى إليه "بعد تفكير " و" بعد إطالة التروي ". ويفسر النويهي معنى الانطلاق بعدم التقيد بعدد محدّد من التفعيلات في كل بيت ، وعدم الالتزام بجميع أحكام

العروض الخليلي ، " بل يسمح لنفسه بتنويع الإيقاع مجاراةً لما يتطلبه المضمون الفكري والعاطفي ، إلا أنه من ناحية أخرى لا يصل في هذا الانطلاق إلى التخلص التام من كل ضابط وزني . فالانطلاقُ على هذا الاصطلاح ليس فوضى تامة وليس هدراً لجميع الضوابط "[٧٣].

والحقيقة أن مصطلح " الشعر المنطلق " سبق أن استعمله علي أحمد باكثير قبل ربع قرن من اقتراح النويهي . فقد ترجم باكثير مسرحية شكيبير " روميو وجولييت " عام ١٩٣٧م ، مستخدماً أسلوب " شعر التفعيلة " الذي أطلق عليه باكثير مصطلح " النظم المرسل المنطلق " ، وفي مقدمة الطبعة الثانية لمسرحيته " أخناتون ونفرتيتي " – التي يعتبرها باكثير التجربة الأم لحركة " شعر التفعيلة " – أطلق على هذا الأسلوب مصطلح " الشعر المرسل المنطلق "[٧٤]، ولم يجد اقتراح النويهي استجابة من النقاد والشعراء بل تعرض للرفض والانتقاد ، فقد رفضه صلاح عبدالصبور[٧٥] وغالي شكري[٧٦] ، بسبب قصوره وعمومية مدلوله . وقد أشار إلى غموض معنى مصطلح " الشعر المنطلق " عبدالواحد لؤلؤة ، لأن معنى الانطلاق سيفضي إلى الاحتمال نفسه الذي أفضى إليه مصطلح " الشعر الحر " وخاصة في ذهن القارىء غير المتخصص " فيحسبه انطلاقاً كاملاً من قيود الوزن والقافية ، ويختلط عليه بالنتيجة مع الشعر الحر "[٧٧] [بمفهومه الغربي] .

ويقترح لؤلؤة مصطلحاً جديداً لشعر التفعيلة ، وهو " شعر العمود المطور " والأساس الذي اعتمد عليه لؤلؤة في هذا المصطلح هو أن نازك تؤكد مراراً على أن الشعرَ الذي تدعو إليه وتسميه " الشعر الحر " هو تغييرٌ في بحور الخليل من حيث الشكل الخارجي ، مع المحافظة على الجوهر من حيث اعتمادُ التفعيلة . وعليه ، فإننا بإزاء

انتقالٍ من عمود الخليل إلى عمود آخر هو ما يقترح تسميته بـ " شعر العمود المطور " فهو تطور منبثق من عمود الخليل ، فإذا قلنا شعرَ العمود ، لم يغب عن ذهن القارىء التعلّقُ بالعمود القديم ، الذي هو الواقع ، ولكنه عمود مطور من ناحية عدد التفعيلات ، ونظامها في الشطر ، وتوافر القافية في الأشطر "[٧٨].

ويبدو أن هذا مصطلحٌ جاء كردّة فعل لإصرار نازك على ربط " شعر التفعيلة " إيقاعياً بالعروض الخليلي ، وكان الأولى أن يسميه لؤلؤة " الشعرَ الخليليَّ المطور " أو " الشعر العروضيَّ المطور ". أما نسبته إلى العمود ، فإن عمود الشعر العربي – كما هو عند المرزوقي – لا يقتصر على الوزن ، بل ليس في عناصره السبعة ما ينص على الالتزام الكامل ببحر واحد وقافية واحدة .

فشعر التفعيلة ليس تجديداً في الشكل فقط ، بل هو تجديد في المضمون أيضاً ، وأعتقد أن لؤلؤة يدرك ذلك ، وقد أشارت نازك في كتابها (قضايا الشعر المعاصر) إلى أن من أهم الأسباب التي ساعدت على قيام حركة ما تسميه هي بالشعر الحر كان إيثار المضمون[٧٩].

ولعل البدائل السابق ذكرها مثل (الجديد ، والحديث ، والمعاصر، والحداثة) ما يشير إلى نظرة في المضمون الشعري الجديد الذي رادته حركة شعر التفعيلة في الشعر العربي ، أكثر من النظرة إلى الشكل الوزني[٨٠]، وعليه فإن مصطلح " شعر العمود المطور " سينفي عن حركة شعر التفعيلة العناصر التجديدية التي تجاوزت الشكلَ العروضيَّ إلى آفاق المضمون الشعري والاستعمالِ اللغوي المخالفةِ لآفاق المضمون الشعريِ والاستعمال اللغوي في تراثنا الشعري .

ويبدو أن إصرارَ نازك على ربط عروضِ شعر التفعيلة

بالعروض الخليلي لم يَرُقْ لكثير من النقاد الذين رأوا في ذلك استمراراً للأساليب التراثية التي قد لا تتفق مع مفهوم الشعر في عصرنا الحاضر، ولذلك أطلق غالي شكري على شعراء التفعيلة اسم " السلفيون الجدد "، وهم أولئك الذين ارتبطوا سياسياً بحركة القومية العربية، وارتبطوا فنياً بوحدة التفعيلة كأساس وزني بديل للعمود الخليلي "(٨١).

والحقيقة أني ألمس في مصطلح لؤلؤة، والأسلوب الذي سوّغ فيه مصطلحه " شعر العمود المطور "، وكذلك في أسلوب غالي شكري شيئاً من الازدراء لاستمرار بعض القيم الفنية التراثية مثل الوزن، التي لازالت تنبض بالحياة المتجددة، والتي - في أسوأ الأحوال - يختلف النقاد والشعراء على السواء في مدى وكيفية صلاحيتها في شعرنا المعاصر.

ومع ذلك يظل مصطلح " شعر العمود المطور " لا يحمل من المدلول ما يميزُ شعر التفعيلة عن غيره لأن مضمونه يشمل كلَّ التجديد في الأوزان والقوافي الذي مرّ على الشعر العربي بدءاً بالموشحات ومروراً بتجديد شعراء المهجر وأبولو وانتهاءً بشعر التفعيلة.

فكل التجديد الشعري الذي قامت به هذه الحركات هو تطوير إيقاعيٌ للقصيدة العمودية، وعليه فإن مصطلح لؤلؤة يحمل من القصور والعمومية ما تحمله بعض المصطلحات الأخرى.

وإذا كان لؤلؤة يرى في شعر التفعيلة شعراً عمودياً مطوراً، فإن لويس عوض يرى النقيض من ذلك، إذ يرى أن شعر التفعيلة - خاصة شعر صلاح عبدالصبور - قد أقام عمود الشعر الجديد، وأن " أنقاض ذلك المعبد الأثيل الذي انهار بموت شوقي قد أزيلت وارتفع مكانها البناءُ الجديد وهو بناءٌ لم يبلغ بعدُ فخامة المعبد القديم "، ولكن الأساس يوحي بأن ما سيكون شيء سنفاخر به الأقدمين "(٨٢).

وإلى جانب ما ذكرنا من مصطلحات فقد أطلق بعض الشعراء والنقاد أوصافاً أو مسمياتٍ أخرى لشعر التفعيلة من ذلك ما اقترحه يوسف الخال مصطلحاً آخر إلى جانب مصطلح " الشعر الحديث " وهو مصطلح " الشعر المحدث " وهو مصطلح يقصره على شعر التفعيلة كما تراه نازك الملائكة ، إذ يشبه الخال هذه الحركة الشعرية بما فعله الشعراء المحدثون في العصر العباسي[٨٣].

كما أطلق إبراهيم الإبياري على هذا الشعر وصف " الشعر المستحدث " ولا يبدو من كلام الإبياري أنه يطرح مصطلحاً جاداً لشعر التفعيلة بل ورد هذا الوصف عنواناً لمقالة يبدي فيها عدم قبوله لهذا الأسلوب الشعري الجديد[٨٤].

إننا الآن بإزاء أكثر من عشرة مصطلحات لأسلوب شعري واحد:

- الشعر الحر
- الشعر الجديد
- الشعر الحديث
- الشعر المعاصر
- شعر الحداثة
- الشعر المنطلق
- الشعر المرسل المنطلق
- شعر التفعيلة
- شعر العمود المطور
- الشعر المستحدث

- الشعر المحدث

منها ستة يتداولها بعض النقاد والشعراء ويراوحون في استعمالها بين مصطلح وآخر وهي :

- الشعر الحر
- الشعر الجديد
- الشعر الحديث
- الشعر المعاصر
- شعر التفعيلة
- شعر الحداثة



وأما المصطلحات الأخرى فشبه مماتة .

لا أعتقد أن من الحكمة الإستمرار في طرح البدائل ففي ذلك توسيع لدائرة الإشكال ، ولكني أعتقد أن جملة النويهي التي أطلقها في كتابه " قضية الشعر الجديد " لاتزال صادقة :

" نحن إذن محتاجون حاجة قوية إلى أن نتفق على تسمية مناسبة نطلقها على شعرنا الجديد [شعر التفعيلة] هذا"[٨٥].

لقد اتضح لنا أن مصطلحات خمسة من المصطلحات الستة المستعملة ، وهي : الحر ، الجديد ، الحديث ، المعاصر ، الحداثة ، تحمل من العمومية والضبابية في المدلول ما يجعلها قاصرة عن أن تدل بشكل مخصوص على هذا النوع المحدد من الشعر ، وهي مصطلحات يستعملها النقاد لشعر التفعيلة ولغيره ، خاصة قصيدة النثر ، مما يجعل استعمالها مثاراً للحيرة والعمومية في المضمون .

أما مصطلح " شعر التفعيلة " الذي ارتضيت استخدامه في هذا البحث فأرى أنه المصطلح الوحيد من بين المصطلحات التي أطلقت على هذا الأسلوب الشعري الذي يدل مباشرة وبشكل " مانع " على هذا النوع من الشعر الذي يعتمد على التفعيلة ، ولذلك فهو أصوب هذه المصطلحات وأكثرُها التصاقاً بالظاهرة الوزنية لهذا الشعر .

إن مصطلح " شعر التفعيلة " هو المصطلح الوحيد الذي يميز الشعر الذي راده السيابُ والملائكةُ وعبدُالصبور وغيرهم ، ولا يمكن أن يدخل في مدلوله أيُّ أسلوب شعري آخر سواءً أكان عمودياً أم نثرياً . فبمجرد أن نطلق مصطلح " شعر التفعيلة " فإن الذهن ينصرف مباشرة إلى المدلول دون شك أو تردد أو احتمالات ، وهذه الميزة ما عجزت عنها المصطلحات الأخرى ، يضاف إلى ذلك ، أن مصطلح " شعر التفعيلة " – على النقيض من مصطلح " الشعر الحر " – مصطلح عربي أصيل وذلك باستخدامه كلمة " التفعيلة " العربية الأصيلة التي يقوم عليها هذا الشعر .

ولعلي بهذه القناعة أدعو النقاد والشعراء إلى المحافظة على جوهر حركة " شعر التفعيلة " وعدم إذابة الأسس الفنية والأصالة التي قامت عليها الحركةُ باستخدام مصطلحات " الحرّ " و" الجديد " و"الحديث"، و" الحداثة "، و" المعاصر " التي من شأنها خلط شعر التفعيلة بالشعر النثري ، وفتحُ الباب أمام المتشاعرين على نحو ما أشرنا .

صحيح أن مصطلح " شعر التفعيلة " لا يميز مدلوله عن أي أسلوب شعري آخر إلا من حيث الشكل فقط ولكن يجب أن ندرك أنه ما من مصطلح جامع مانع فتلك صفات التعريف أو الحدّ ، أما المصطلح فيكفيه أن يميز مدلوله عن غيره وإن لم يكن جامعاً لكل صفاته فتلك مهمة الكاتب والشروحات .

إن لؤلؤة الذي طرح مصطلح " شعر العمود المطور " عام ١٩٦٩م عاد بعد عشرين عاماً مقتنعاً من عدم جدوى مصطلحه والمصطلحات الأخرى ، واقتنع أخيراً أن مصطلح " شعر التفعيلة " أحسنُ المصطلحات المستعملة والمقترحة لأنه " تسمية تقينا شر العثار في إطلاق اسم لغير ما وضع له "[٨٦].



الحواشي والتعليقات

١ – انظر : نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، ط ٤ (بيروت : دار العلم للملايين ، ١٩٧٤) ص ص ٣٥ – ٣٧ ؛ أيضاً انظر يوسف عز الدين ، في الأدب الحديث (الرياض : دار العلوم ، ١٩٨١م) ص ص ٢١١ – ٢٥٨.

٢ – جمعت الشاعرة هذه المقالات في كتابها " قضايا الشعر المعاصر " .

٣ – لذلك يرى كثر من النقاد أن من أهم العوامل غير الفنية التي ساعدت على انتشار شعر هذه الحركة هو التغيرات السياسية والاجتماعية التي طرأت على الوطن العربي منذ نهاية الحرب العالمية الأولى ثم الثانية وما تلاهما من تقسيم الوطن العربي وإنشاء الكيان الصهيوني ، والكفاح ضد الاستعمار ، والرغبة في تغيير البنى السياسية والاجتماعية .

انظر : نازك الملائكة ، المرجع السابق ؛ محمد النويهي ، قضية الشكل الجديد ، ط ٢ (القاهرة : مكتبة الخانجي ، ١٩٧١) انظر أيضاً :

سلملى الخضراء الجيوسي Trends and Movements in Modern ARABIC POETRY (Leiden 1976) .

٤ – د. عبدالواحد لؤلؤة ، منازل القمر (لندن : رياض الريس للكتب والنشر ، ١٩٩٠م) ، ص ٤٩ .

٥ – د. يوسف عز الدين ، التجديد في الشعر الحديث (جدة : النادي الأدبي الثقافي ، ١٩٨٦) ، ص ١١٦ . أيضاً انظر مظاهر من هذا الخلط في كتاب د. بدوي طبانه ، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي (بيروت : دار الثقافة ، ١٩٨٥) ، ص ص ٣٣٨ – ٣٤٤ ، وكتاب د. محمد بن سعد بن حسين ، الأدب الحديث تاريخ ودراسات (الرياض : مطابع الفرزدق ، ١٩٨٣) ، ص ص ٧١ – ٧٢ ، ٨٧ .

٦ – سامي الكيالي " أمين الريحاني والشعر المنثور " ، المجلة ، عدد ٤١ سنة ٤ مايو (١٩٦٠) ، ص ص ٧٤ – ٧٧ .

٧ – منيف موسى ، في الشعر والنقد (بيروت : دار الفكر اللبناني ، ١٩٨٥ ، ص ص ١٨٥ – ٢٢٣ .

٨ – أمين الريحاني ، هتاف الأودية (بيروت : دار ريحاني للطباعة والنشر ، ١٩٥٥) ، ص ٩٠ .

٩ – الشفق الباكي ، (القاهرة : المطبعة السلفية ، ١٩٢٦) ، ص : ٥٣٥ .

١٠ – المصدر نفسه ص : ٧٢٦ .

١١ – أبولّو ، عدد ٢ ، مجلد ٢ ، أكتوبر ١٩٣٣ ، ص : ٩٠ .

١٢ – أبولّو ، عدد ٣ ، مجلد ١ ، نوفمبر ١٩٣٢ ، ص : ٢٢٧ .

١٣ – الرسالة ، عدد ٥٤٥ ، ١٣ ديسمبر ١٩٤٣م ، ص : ٩٩٨ .

١٤ – الرسالة ، عدد ٥٣٨ ، سنة ١١ ، ٢٥ اكتوبر ١٩٤٣ ، ص :٨٤٧ .

١٥ – المصدر نفسه .

١٦ – الرسالة ، عدد ٦٢٢ ،سنة ١٣ ، ٢٥ يونيو ١٩٤٥ ، ص : ٦٨٠ .

١٧ – نازك الملائكة ، محاضرات في شعر علي محمود طه (القاهرة : معهد الدراسات العربية ، ١٩٦٥) ، ص

١٨٧ ، وأعادت المؤلفة نشر الكتاب تحت عنوان ، الصومعة والشرفة الحمراء دراسة نقدية في شعر علي محمود طه ، (بيروت : دار العلم للملايين ، ١٩٧٩) ، ص ١٨٧ .

١٨ - المصدر نفسه .

١٩ - قضايا الشعر المعاصر ، ص : ٨٠ .

٢٠ - المرجع نفسه .

٢١ - يوسف عز الدين ، التجديد في الشعر الحديث ، ص ١١٧ .

٢٢ - " الشعر الجديد : لماذا ؟ "، المجلة ، عدد ٥٩ ، ديسمبر ١٩٦١ ، ص : ٥٦ .

٢٣ - المصدر نفسه .

٢٤ - قضية الشعر الجديد ، ص : ٤٥٣ .

٢٥ - المصدر نفسه .

٢٦ - المصدر نفسه .

٢٧ - جبرا إبراهيم جبرا ، الرحلة الثامنة ، (بيروت : المكتبة العصرية ، ١٩٦٧) ، ص : ١٨ .

٢٨ - المصدر نفسه ، ص ص ١٨ - ١٩ .

٢٩ - انظر رأيها في الشعر الخالي من الوزن والقافية في كتابها " قضايا الشعر المعاصر " ص ص ٢٠٣ - ٢١٧ .

٣٠ - عبدالواحد لؤلؤة ، البحث عن معنى ، ط ٣ ، (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٣) ، ص : ٣٣ .

٣١ - عبدالواحد لؤلؤة ، منازل القمر ، ص : ٤٩ .

٣٢ - المصدر السابق .

٣٣ - المصدر السابق .

٣٤ - المصدر السابق .

٣٥ - المصدر السابق ، ص ٦٣ ، والبحث عن معنى ، ص ١٤١ وما بعدها .

٣٦ - منازل القمر ، ص : ٤٩ .

٣٧ - ص ص ١٢٣ - ١٦٦ .

٣٨ - ص ص ٤٣ - ٦٩ .

٣٩ - لؤلؤة ، منازل القمر ، ص : ٦١ .

٤٠ - يوسف عز الدين ، التجديد في الشعر الحديث ، ص : ١٠٢ .

٤١ - مجلة الفكر ، عدد ٤ ، سنة ١٠ ، يناير ١٩٦٥ ، ص : ٨١ .

٤٢ - المصدر السابق .

٤٣ - المصدر السابق .

٤٤ - محمد النويهي ، قضية الشعر الجديد ، ص : ٤٥٣ .

٤٥ - عز الدين الأمين ، نظرية الفن المتجدد وتطبيقها على الشعر (القاهرة: مكتبة وهبة، ١٩٦٤)، ص: ٢٥.

٤٦ - سلمى الخضراء الجيوسي ، " الشعر العربي المعاصر : تطوره ومستقبله "، عالم الفكر، مجلد ٤، رقم ٢، (١٩٧٣) ، ص ص ٣٨ - ٣٩. انظر أيضا مجلة شعر ، عدد ٢، ربيع ١٩٧٥، ص ص ٩٦ - ٩٩ .

٤٧ - الأديب ، مجلد ١٢ ، ديسمبر ١٩٥٣ ، ص ص ٣ - ٩ .

٤٨ - Salma alkhadra al - jayyusi, Trends and Movements in Modern Arabic Poetry (Leiden, 1976) Vo 1. 2. p. 569 n .

٤٩ - غالي شكري ، شعرنا الحديث إلى أين ؟، ط ٢، (بيروت: دار الآفاق الجديدة، ١٩٨٧)، ص ص ٧ - ٨.

٥٠ - انظر مثلاً مقالته " محاولة في تعريف الشعر الحديث " مجلة شعر ، عدد ١١ ، سنة ٣، صيف (١٩٥٩)، ص ص ٧٩ - ٩٠ .

٥١ - انظر كتابه ، لغة الشعر العربي الحديث : مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية ، ط ٣ ، (بيروت : دار النهضة العربية) ، ١٩٨٤ .

٥٢ - انظر كتابها سالف الذكر في هامش ٤٨ .

٥٣ - صلاح عبدالصبور ، المرجع نفسه في هامش ٢٢ .

٥٤ - المصدر نفسه .

٥٥ - المصدر نفسه .

٥٦ - Jayyusi, OP. Cit.

٥٧ - محمد بنيس ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب : مقاربة تكوينية بنيوية ، ط ٢ ، (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي ، بيروت : دار التنوير للطباعة والنشر ١٩٨٥) ، ص ١٥ .

٥٨ - المجلة ، عدد ٧٥ ، سنة ٥ ، أكتوبر (١٩٦١) ، ص ص ٢٨ - ٣١ .

٥٩ - محمد مندور " بل الجيد من الجديد كله جديد " المجلة ، عدد ٥٨ ، سنة ٥ ، نوفمبر (١٩٦١) ، ص ص ٦٤ - ٦٧ .

٦٠ - انظر هامش رقم ٢٢ .

٦١ - انظر مثلاً ص ٣٦٤ من كتابه .

٦٢ - انظر مثلاً كتابه الشعر العربي المعاصر وقضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، ط ٢ ، (بيروت : دار العودة - دار الثقافة ، ١٩٧٢) .

٦٣ - محمد مندور "بل الجيد من الجديد كله جديد "، المجلة، عدد ٥٨، نوفمبر (١٩٦١)، ص ص ٦٤ - ٦٧.

٦٤ - انظر مثلاً كتاب عز الدين اسماعيل ، الشعر العربي المعاصر : قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط ٢، (بيروت : ١٩٧٢) .

٦٥ - انظر كتابه سابق الذكر .

٦٦ - السعيد الورقي ، لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية ، ط ٣ ، (بيروت : ١٩٨٤) .

٦٧ - النويهي ، المرجع السابق ، ص ٤٥٤ .

٦٨ - محمد بنيس ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب : مقاربة تكوينية بنيوية ، ص ١٤ .

٦٩ - المرجع السابق .

٧٠ - المرجع السابق .

٧١ - المرجع السابق ، ص : ١٥ .

٧٢ - د. صالح الطعمة " الشاعر العربي المعاصر ومفهومه النظري للحداثة ، فصول ، مجلد ٤ ، عدد ٤ ، (١٩٨٤) ، ص : ١٥ .

انظر أيضاً : خالدة سعيد " الملامح الفكرية للحداثة " فصول ، مجلد ٤ ، عدد ٣ ، (١٩٨٤) ، ص : ٢٥.

٧٣ - محمد النويهي ، قضية الشعر الجديد ، ص : ٤٥٤ . وانظر النص الأصلي للمقالة التي ورد فيها الاقتراح بعنوان " ثورة الشكل وثورة المضمون في الشعر المنطلق " الشعر ، سنة ١ ، عدد ٨ ، أغسطس (١٩٦٤) ، ص ص ٣ - ٣٠ .

٧٤ - علي أحمد باكثير ، أخناتون ونفرتيتي ، ط ٢ ، (القاهرة : ١٩٧٦) ، ص ص ٥ - ٦ ، ١٢ .

٧٥ - " الشعر الجديد ، لماذا ؟ " المجلة ، عدد ٥٩ ، ديسمبر (١٩٦١) ص : ٥٦ .

٧٦ - غالي شكري ، شعرنا الحديث إلى أين ؟ ، ص : ٧ .

٧٧ - لؤلؤة ، البحث عن معنى ، ص ص ١٤٠ - ١٤١ .

٧٨ - المرجع السابق ، ص : ١٤١ .

٧٩ - نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، ص ص ٦٠ - ٦٣ .

٨٠ - عن المضمون الشعري لشعر التفعيلة ، انظر مثلاً : عز الدين اسماعيل ، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، السعيد الورقي ، لغة الشعر العربي الحديث : مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية ، غالي شكري ، شعرنا الحديث إلى أين؟ ، وغيرها كثير .

٨١ - غالي شكري ، شعرنا الحديث إلى أين ؟ ، ص : ٢٣ .

٨٢ - لويس عوض ، الثورة والأدب ، (القاهرة : ١٩٦٧) ، ص : ١٠٦ .

٨٣ - يوسف الخال ، المرجع نفسه ، ص : ٣٤ .

٨٤ - ابراهيم الإبياري " الشعر المستحدث " ، المجلة ، السنة السابعة ، عدد ٨١ ، سبتمبر ١٩٦٣ ، ص ص ٣٤ - ٣٧ .

٨٥ - ص ٤٥٤ .

٨٦ - منازل القمر ، ص ٥٠ .



التضمين العروضي وأثره

في بناء النص الشعري

في ضوء نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني

عوض بن معيوض الجميعي

مقدمة :

يهدف هذا البحث إلى الكشف عن مفهوم التضمين العروضي وأثره في بناء النص الشعري في ضوء نظرية «النظم» عند عبدالقاهر الجرجاني المتوفى سنة ٤٧١هـ.

وقد تناول البحث في الجزء الأول منه مفهوم التضمين عند النقاد والبلاغيين قبل ظهور مؤلفات عبدالقاهر؛ إذ قد جاءت مواقفهم بالنسبة للفاعلية الشعرية لهذه الظاهرة تنم عن عدم استحسان معظمهم لاستعمال هذه الظاهرة.

أما القسم الثاني من هذا البحث، فقد خصصته بتتبع ظاهرة التضمين العروضي في ضوء قواعد «النظم» وتوخي معاني النحو عند عبدالقاهر الجرجاني في كتابيه: «أسرار البلاغة» و«دلائل الإعجاز».

وجاء القسم الثالث من هذا البحث لعرض مواقف أبرز النقاد والبلاغيين الذين أتوا بعد عبدالقاهر، كالرازي (ت٦٠٦هـ)، والسكاكي (ت٦٢٧هـ)، وابن الأثير (ت٦٣٧هـ) وحازم القرطاجني (ت٦٨٤هـ)، وبدر الدين ابن مالك (ت٦٦٨هـ) والسجلماسي وغيرهم.

وفي القسم الأخير من هذا البحث عرضت للفاعلية الشعرية لظاهرة التضمين وأثرها في تماسك النص ووحدة القصيدة عند النقاد المعاصرين.

إن الكشف عن استخلاص ما من شأنه أن يحسم النزاع القائم بين النقاد قديماً وحديثاً في ضوء قواعد «النظم» وتوخي معاني النحو بشأن

دور هذه الظاهرة يصبح أمراً مهماً، لاسيما وقد تعددت حولها الآراء واختلفت وجهات النظر، وكثرت الاجتهادات في وضع المصطلحات النقدية لهذه الظاهرة منذ الزمن القديم إلى الآن.

أولاً: مفهوم التضمين العروضي ودلالته عند النقاد والبلاغيين قبل عبدالقاهر

لا يبعد المعنى الاصطلاحي للتضمين العروضي عن معنى التضمين في اللغة. فالمعنى اللغوي للتضمين مأخوذ من «الضمين» أي الكفيل، وقد جاء في لسان العرب: «ضمن الشيء وبه ضمنا، وضماناً كفل به، وضمنه إياه: كفله، وضمن الشيء الشيء أودعه إياه، كما يودع الوعاء المتاع، والميت القبر... وكل شيء أحرز فيه شيء فقد ضمنه»[1].

أما المعنى الاصطلاحي للتضمين فهو: «أن تتعلق قافية البيت الأول بالبيت الثاني»[2] أو «أن لا يتم معنى البيت إلا بالذي بعده»[3]. وقد تداول بعض العروضيين والنقاد، وشاع وانتشر بينهم، أن الأول من العيوب المخلة بالشعر والثاني ليس عيبا[4].

والمقصود بقولهم«أن تتعلق قافية البيت الأول بالبيت الثاني» هو أن يرتبط البيتان من حيث التركيب والبناء، إذ يفتقر البيت الشعري إلى ما بعده في تمام معناه، فإذا ذكر المسند إليه - مثلاً - في البيت الأول، ولم يذكر المسند إلا في البيت الثاني أو الثالث، فهذا يعني أن البيت، وإن اكتمل بناؤه من حيث الوزن والقافية، لم يكتمل معناه إلا بمجيء مايتم به ذلك المعنى.

ولما كان «البيت» في اللغة يعني مسكن الإنسان ومأواه ومآبه، ويطلق في الاصطلاح على بيت الشعر على سبيل التشبيه، لأنه يضم الألفاظ والحروف والمعاني على وجه مخصوص هو الوزن[٥]، فقد رأى كثير من النقاد والعروضيين القدماء ضرورة استقلال البيت الواحد داخل القصيدة من حيث التركيب والدلالة. وعدوا ما جاء من الشعر مفتقرا في معناه إلى ماقبله ومابعده معيبا وقبيحا، وجعلوا أن سبب العيب والقبح في ذلك إنما يعود إلى التفكك والخلخلة القائمة بين تمام الوزن ونقصان المعنى. وقد فهم من رأيهم هذا أن انفراد كل بيت بمعناه عن سابقه ولاحقه إنما هو من صفات جيد الشعر، وحين لا يتحقق هذا فإن التطابق بين الوزن والمعنى لايتم، وهذا في نظر كثير من النقاد القدماء يدل علي عدم قدرة الشاعر في التوفيق بين العناصر التي يتركب منها بناء البيت، إذ لابد من التطابق بين الوقفة العروضية واكتمال المعنى، وعليه فإن عبقرية الشاعر تتجلى في تمكنه من إجراء المحافظة على استقلال البيت الواحد في عناصره التركيبية من حيث الوزن والقافية والمعنى دون الإخلال بواحد منها.

وربما كان ابن سلام الجمحي (ت ٢٣١هـ) من أوائل النقاد الذين قالوا بضرورة وحدة البيت واستقلاله في تركيبه عن سابقه ولاحقه.

وقد أشار الدكتور يوسف حسين بكار إلى هذا بقوله: «ويدل الاستقراء على أنه ربما كان ابن سلام الجمحي أول من نص صراحة على وحدة البيت واستقلاله من القدماء، في حديثه عن البيت «المقلد» الذي يعرفه بأنه «البيت المستغني بنفسه، المشهور الذي يضرب به المثل»[٦].

وقد عرض الجاحظ (ت٢٥٥هـ) لمسألة وحدة البيت الشعري في نقدنا القديم. جاء ذلك من خلال كلامه عن تعالق الألفاظ واقترانها وترابطها في

البناء الشعري، حين تنتظم أجزاؤه ولا تتباين ألفاظه ولا تتنافر أجزاؤه [٧] كما تحدث في باب : «تفضيل إصابة المقادير، وذم الخروج من التعديل»، وذكر قول عمر بن لجأ: «وعاب رؤبة شعر ابنه فقال: ليس لشعره قران. وجعل البيت أخا البيت إذا أشبهه، وكان حقه أن يوضع إلى جنبه» [٨].

كما ذكر الجاحظ أنه : «إذا كان الشعر مستكرها، وكانت ألفاظ البيت من الشعر لا يقع بعضها مماثلاً لبعض، وكان بينها من التنافر مابين أولاد العَلاَّت، وإذا كانت الكلمة ليس موقعها إلى جنب أختها مرْضيًّا موافقاً، كان على اللسان عند إنشاد ذلك الشعر مؤونة. وأجود الشعر مارأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغاً واحدا، وسبك سبكا واحداً» [٩].

ويدل كلام الجاحظ هنا، فيما يدل عليه، على ضرورة تلاحم أجزاء البيت والأبيات في النظم، مع سهولة المخرج، فيأتي الكلام في نسيجه الشعري، وكأنه قد أفرغ إفراغاً واحداً، وسبك سبكاً واحداً.

وهنا قد يرد التساؤل التالي: وهل يدل كلام الجاحظ هنا على أنه من أولئك النقاد الذين استحسنوا التضمين في التركيب الشعري؟ أم أنه مجرد إشارة إلى ضرورة تلاحم أجزاء الكلام وتلاؤمه؟

وفي الإجابة على هذا التساؤل نقول: الجاحظ من أنصار تلاحم وتماسك البنية اللغوية في النص الشعري، فقد عرض لضرورة تعالق الألفاظ وتلاحمها، واستحسن الشعر الذي ترتبط أجزاؤه وتتوحد ولا تتنافر. ألا ترى أنه عرض لاستهجان رؤبة لشعر ابنه حين قال رؤبة: ليس لشعره قران؟.

ولم يرد في مؤلفات الجاحظ - حسب علمي - مايدل على أنه ممن

يرى أن التضمين من عيوب ائتلاف أجزاء الكلام. كما أن إشارته هذه إلى ضرورة تلاحم أجزاء الكلام وتعالقه في النص الشعري، وهو مانوه إليه في أماكن أخرى من كتابه: «البيان والتبيين» - يذكرنا بما سوف نراه من «قواعد النظم» عند عبدالقاهر. فقد كان الجاحظ ممن مهد لظهور نظرية «النظم» قبل عبدالقاهر.

أما ابن قتيبة (ت٢٧٦هـ)، فقد أورد في حديثه عن مسألة اللفظ والمعنى، الأبيات المشهورة التالية شواهد على الضرب الثاني من تقسيماته (ضرب حسن لفظه وجاد، فإذا فتشته لم تجد فائدة في المعنى:

ولما قضينا من منى كل حاجة
ومسح بالأركان من هو ماسح
وشدت على دهم المهارى رحالنا
ولم ينظر الغادي الذي هو رائح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا
وسالت بأعناق المطي الأباطح [١٠]

وقد تبعه في النظر إلى بلاغة هذه الأبيات أبوهلال العسكري، وأبوبكر الباقلاني. قال أبو هلال عنها: «ليس تحت هذه الألفاظ كبير معنى، وهي رائعة ومعجبة» [١١].

وقال الباقلاني: «من الشعر الحسن الذي يحلو لفظه وتقل فوائده...» [١٢]. وسنرى موقف عبدالقاهر الجرجاني من هذه الأبيات، وسبب استحسانه لنظمها في موضعه. والتضمين، كما نرى، ظاهر في تركيب الأبيات، فجواب «لما» في البيت الأول لم يرد إلا في البيت الثالث، وهو قوله: «أخذنا...الخ».

أما أبوالعباس يحيى ثعلب (ت٢٩٥هـ) فقد قال بضرورة الاستقلال في تركيب البيت الشعري، وأشاد بهذه الفكرة في معرض حديثه عن الأبيات المرجلة «التي يكمل معنى كل بيت منها بتمامه، ولا ينفصل الكلام منه ببعض يحسن الوقوف عليه غير قافيته، فهو أبعدها عن عمود البلاغة، وأذمها عند أهل الرواية»[١٣].

وقد تبعه في تأييد هذه الفكرة قدامة بن جعفر (ت٣٣٧هـ) حين عرض لمعالجة هذه الظاهرة وجعلها من عيوب ائتلاف المعنى والوزن. وقد أطلق عليها مصطلحاً انفرد به، سماه: «البيت المبتور». ولم نر أحداً من النقاد والبلاغيين القدماء تبعه فيه، وهو عنده: «أن يطول المعنى عن أن يحتمل العروض تمامه في بيت واحد، فيقطعه ويتمه في البيت الثاني»[١٤].

وهنا نلحظ أن قدامة لم يورد مصطلح التضمين ضمن عيوب القافية، بل جعله من عيوب ائتلاف المعنى والوزن. ومعنى قوله: «فيقطعه ويتمه في البيت الثاني» أي ينقطع المعنى وينبتر بسبب مجيء القافية في نهاية البيت، إذ إن الوقوف على القافية إنما يعني تمام الوزن، لا انتهاء المعنى واكتماله. وقد جمع قدامة بين ما تتعلق فيه قافية البيت الأول بالبيت الثاني، وما لايتم معناه إلا بالبيت الذي بعده وقد مثل قدامة لما ذكر بقول عروة بن الورد:

فلو كاليوم كان عليَّ أمري

ومن لك في التدبر في الأمور ؟

وعقب عليه قائلاً: «فهذا البيت ليس قائماً بنفسه في المعنى، ولكنه (أي الشاعر) أتى بالبيت الثاني بتمامه فقال:

إذا لملكت عصمة أم وهب

على ماكان من حسك الصدور[١٥]

وعندي أنه لايوجد في هذين البيتين عيب، فالتركيب فيهما لم يضطرب لا في النحو، ولا في الصرف أو العروض، أو المعنى طبعاً، بل تجلت فاعلية أسلوب التضمين في تكوين بناء متلاحم الأجزاء، وفي إعطاء الشاعر لنفسه مجالاً يمكنه من استثمار المتعلقات الدلالية لتوضيح ما يريد. فنفس الشاعر من جانب المعنى لا يتم إلا بقراءة متتابعة لتركيب الأبيات.

ألا ترى أن كل مفردة في البيتين قد أصبحت لبنة من اللبنات اللغوية التي تشكل بها المعنى الذي أراد الشاعر أن يعبر عنه؟!، وأن «لو» الشرطية الواقعة في البيت الأول، وجاء جوابها في البيت الثاني قد جاءا متمكنين في موضعهما مادة ومعنى؟

وقد تابع معظم النقاد بعد قدامه بن جعفر تقرير هذه القاعدة الصارمة، منادين بضرورة تطبيق ألا يصل الشاعر البيت بالذي يليه إلى أن ظهرت نظرية قواعد النظم عند عبدالقاهر كما سوف نرى في الجزء الثاني من هذا البحث.

عرض ابن عبدربه (ت ٣٢٧ هـ) لمسألة التضمين وذكره في عيوب القوافي، وحده: «بأن لاتكون القافية مستغنية عن البيت الذي يليه»[١٦]. ومثل له بقول النابغة:

وهـــم وردوا الجـــفـــار على تميم

وهم أصـــحـــاب يوم عكاظ إني

شـــهـــدت لهم مـــواطن صـــالحـــات

تنبـــؤهـــم بـــود الصـــدر منـــي

وهذا قبيح، لأن البيت الأول متعلق بالبيت الثاني، لايستغنى عنه، وهو كثير في الشعر »[١٧].

وإلى مثل هذا أشار ابن وهب الكاتب البغدادي[١٨]، والمرزباني[١٩]، وأحمد العسكري[٢٠]، والمرزوقي[٢١]، وغيرهم. وقال أبوهلال العسكري في تعريف التضمين: «وهو أن يكون الفصل الأول مفتقراً إلى الفصل الثاني، والبيت الأول محتاجاً إلى البيت الأخير، كقول الشاعر:

كـأن القلب ليلة قـيل يغـدى

بليلى العامرية أو يـراح

قطاة عـزها شـرك فبـاتت

تجاذبه وقـد علق الجناح

فلم يتم المعنى في البيت الأول حتى أتمه في البيت الثاني وهو قبيح »[٢٢].

هذا هو القبح الذي أشار إليه أبو هلال العسكري وجعل السبب يعود فيه إلى التضمين، وأن ذلك «ناتج عن الخلخلة القائمة بين تمام الوزن ونقصان المعنى، إذ إن الوزن تم في البيت الأول لكن المعنى لم يتم إلا في البيت الثاني، فقد فصل الشاعر بين المشبه في البيت الأول وبين المشبه به في البيت الثاني، على الرغم من أن هذه الظاهرة يمكن أن تكون أداة ربط بين البيتين، وربما يكون هناك دافع نفسي عميق دفع الشاعر إلى تجاوز التطابق بين الوقفة العروضية والمعنى»[٢٣].

وبالرغم من نظرة أبي هلال العسكري هذه، فإننا نلمس أن الشاعرإنما كان يجري مع الطبع، وأن النظرة السلبية لفاعلية التضمين ، إنما هي

ألصق بالنقد منها بالشعر، فالشاعر يصل البيت بالذي يليه متى وجد ذلك ضرورياً، وسنوضح رأينا هذا مفصلا عند دراسة هذين البيتين في ظل توخي معاني النحو وقواعد النظم عند عبدالقاهر الجرجاني الذي أعجب بنظم مثل هذه الأبيات إعجاباً بالغاً.

وحين ندلف إلى القرن الخامس، نجد نظرة النقاد إلى التضمين لاتكاد تتزحزح عما كانت عليه سابقاً، فهذا ابن رشيق القيرواني يقول في تعريفه للتضمين: «التضمين أن تتعلق القافية أو لفظة مما قبلها بما بعدها»[٢٤]. كما أنه يستشهد يقول النابغة:

وهم وردوا الجفار على تميم
وهم أصحاب يوم عكاظ إني
شهدت لهم مواطن صالحات
وثقت لهم بحسن الظن مني

ويقول معقباً: «وكلما كانت اللفظة المتعلقة بالبيت الثاني بعيدة عن القافية كان أسهل عيباً»[٢٥]. كما نراه بشأن البناء الشعري يقرر أن من الناس من يستحسن الشعر مبنيا بعضه على بعض، ويقول عن نفسه: «وأنا استحسن كل بيت قائماً بنفسه لايحتاج إلى ماقبله ولا إلى مابعده، وماسوى ذلك فهو عندي تقصير إلا في مواضع معروفة، مثل الحكايات وماشاكلها، فإن بناء اللفظ على اللفظ أجود هنالك من جهة السرد»[٢٦].

وقد كررت أمامك في هذا البحث أبيات النابغة[٢٧] التي ساقها ابن رشيق شاهداً على أن التضمين عيب من عيوب القافية، وأرى أنها كذلك. وقد اتخذت أنموذجا للتضمين المعيب عند النقاد والبلاغيين. ولعل تكرر ورودها في مؤلفاتهم بهذه الصورة كانت مما دفعهم إلى الكلام على

استهجان ظاهرة التضمين العروضي في الشعر العربي. وقد أخذ المتأخرون منهم هذه السنة عند القدماء إلى ظهور جهود عبدالقاهر وابن الأثير وغيرهما.

أقول: إن استهجاني لأبيات النابغة هذه، لا يعود للتضمين المعيب المستهجن الذي بنى المعنى عليه فحسب، بل يعود كذلك لما أراه من ضعف يكتنف تركيب هذه الأبيات. فكما نلاحظ فإن المعاني فيها، وإن ساقها الشاعر للفخر والتعبير عن ممدوحيه وعن ذات نفسه، جاءت مخلخلة مفككة. وهذا التفكك في المعنى أدى - في نظري - إلى التفكك في البنية والتركيب. ولم يوفق الشاعر في بنائه الشعري لا من حيث الربط والتلاحم، ولا من حيث التضمين الذي جاء فيها واضحاً وحاداً.

ولا يغرنَّك رأي من قال: «إن التضمين هنا ينهض بوظيفة لها فاعليتها في سياق النص الشعري الذي وردت فيه»[٢٨]، ولا قول الآخر: «فقد ورد هذان البيتان ضمن سياق المفاخرة القبلية، ولذلك فإن الشاعر أراد أن يبرز دوره في هذه المفاخرة فجعل ضمير المتكلم «الأنا» يأتي ليحتل القافية؛ وذلك من أجل أن يلفت نظر الآخرين إلى ذاته»[٢٩]، لأن العيب في تركيب الأبيات يعود كما أشرنا إلى التفكك في البنية الشعرية وإن جاء بها الشاعر في سياق المفاخرة ومحاولة إبراز دور «الأنا».

هكذا شاع عند معظم النقاد واللغويين والبلاغيين وأهل الأدب فكرة أن التضمين من عيوب الشعر، رغم ورودها كمسلك أسلوبي تكرر كثيراً في شعر الفحول من الشعراء. وقد جاء ذلك لا في الشعر الجاهلي فحسب، بل وفي الشعر الإسلامي والأموي والعباسي. فتكرر وروده في شعر الأعشى، وامرئ القيس، وعنترة، وحسان بن ثابت، وكثير عزه، وابن الرومي والمتنبي، وغيرهم، فكيف يكون معيباً.

ومما تجدر الإشارة إليه هنا أن مسألة استحسان اكتمال المعنى بانتهاء البيت الشعري عند النقاد القدماء، أمر وارد، ومقبول وحسن. وقد جرت عليه عادة كثير من الشعراء في معظم نتاجهم الشعري، غير أن الذي لا نقبله؛ ونرى أن الحكمة ترفضه، وليس بمستساغ في منطق العقلاء، أن يوصف الجيد من الشعر، بالعيب والقبح؛ لمجرد خلوه من التطابق بين الوقفة العروضية والدلالية. والسبب في نظرنا واضح وميسور جداً، وذلك أننا حين نرى أن نفس الشاعر قد امتد لتوضيح مايريد، فأتى بلبنات بنّاءة؛ تشكل كل واحدة منها نسيجة في بناء النص الشعري، من غير إخلال بقواعد النظم، فليس من الحكمة في شيء أن نعيق الشاعر عن اتخاذ ما يراه مناسبا في التعبير عن تجربته الشعرية.

ويبدو أن خلف النظرة السلبية إلى التضمين سببا جوهريا تتعلق جذوره بالموقف النقدي الغالب عند معظم النقاد في القديم، كما أسلفنا، وهو أنهم كانوا يرون أن كل بيت من الشعر قائم بذاته، ينفرد بإفادته في تركيبه حتى كأنه كلام وحده مستقل عما قبله وما بعده، وإذا أفرد كان تاماً في بابه[30]. ومن هنا فإن بعض النقاد المعاصرين -كما سوف نرى- رأوا «في التضمين شكلا من أشكال التمرد على وحدة البيت وتململاً نحو الوحدة البنائية»[31]. وهذا رأي مجانب للصواب. لم ؟. لأن وحدة البيت لاتجافي وحدة القصيدة، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فإن الشاعر العربي هو الذي اختار التركيبة والهيئة والنسق الذي جاء عليه شعره وجرى فيه، ولم يفرض عليه فرضاً. وحتى لو سلمنا جدلاً ببعض الآثار السلبية التي حاول النقاد فرضها وتطبيقها على الشعراء، فإن الأمر أولاً وأخيراً متروك للعرف والسنن الذي تعارف عليه فحول شعراء العربية منذ العصر الجاهلي في مسألة الإبداع الشعري ؛ مادة، وتركيباً، ووزناً، وقافية، وما إلى ذلك

من العناصر التي تتكون منها بنية اللغة الشعرية، ويقوم عليها هيكل بناء النص الشعري.

ثانياً: أثر التضمين العروضي في بناء النص الشعري في ضوء نظرية النظم عند عبدالقاهر

أشرنا في القسم الأول من هذه الدراسة إلى أن ظاهرة التضمين العروضي قد وجدت منذ بدايات الشعر عند الشعراء الفحول في العصر الجاهلي والإسلامي والأموي والعباسي، وقد تكرر ورودها في الشعر العربي كثيراً، غير أن الدارسين من اللغويين والنقاد والبلاغيين حين تعرضوا لدراسة هذه الظاهرة جاءت مواقفهم منها متفاوتة تتأرجح بين الرفض والقبول والاستحسان وعدمه. وقد أشرنا إلى أهم الأقوال في هذه المسألة المهمة منذ ظهور جهود اللغويين والنقاد الأولى إلى القرن الخامس حيث وقفنا على رأي ابن رشيق في العمدة ومثله رأي ابن سنان في سر الفصاحة(ص ١٧٩). وكان هذا العصر -كما نعلم- هو العصر الذي عاش فيه الإمام عبدالقاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ).

وسنخص هذا القسم من هذه الدراسة بالرجوع إلى آراء الإمام عبدالقاهر الجرجاني المنثورة في مؤلفيه: أسرار البلاغة، ودلائل الإعجاز، بشأن هذه المسألة،بالرغم من أنه - كما سوف نرى - لم يشر إلى مصطلح «التضمين العروضي» إشارة صريحة، غير أن مايوحي به ويشير إليه كلامه بشأن القضايا والأمثلة التي يظهر فيها أسلوب التضمين واستحسانه للأبيات والمقطوعات التي يرد فيها هذا الأسلوب كان من بين

الأسباب التي دفعتنا هنا لتقصي موقفه من هذه الظاهرة التي اختلف العلماء قبله بشأنها اختلافاً يجعل البحث فيها الآن عزيزاً لاسيما وأن مواقف الدارسين المحدثين حيالها جاءت هي الأخرى متفاوتة.

ولما كانت فكرة النظم عند عبدالقاهر الجرجاني من المسوغات الأساسية والركائز الأصيلة التي تتدخل في إطلاق كثير من الأحكام النقدية بشأن بنية اللغة الشعرية، فقد آثر الباحث هنا استقصاء البحث في مسألة التضمين العروضي وفاعليته في بنية النص الشعري وترابط أجزائه وتلاحمها في ضوء معطيات هذه النظرية، أعني مسألة قواعد النظم عند عبدالقاهر الجرجاني[٣٢].

وقف عبدالقاهر أمام كلام العلماء في مسألة اللفظ والمعنى ومايستتبع ذلك من مسائل ترابط أجزاء الكلام وتلاحم أجزائه وفقره. وقد وجد كثيراً من المتأخرين يحملون الكلام على غير جهته التي يجب أن يكون عليها، ولعل السبب في ذلك يعود إلى قصر منهم في النظر، وضيق في الرؤية.

ولكي لا يتمادى النقاد في إصدار الأحكام النقدية التي قد ينتج عنها بعض التفسيرات الفاسدة والمناهج المجحفة، فقد نادى عبدالقاهر بضرورة توخي معاني النحو في مسألة العلاقة بين المبنى والمعنى.

ولما كانت مسألة التضمين التي ندرسها هنا ذات صلة وثيقة ببنية اللغة الشعرية وتلاحم النسيج اللغوي بين أجزائها؛ عندما يتعانق أكثر من تركيب بصورة متتالية، إذ يصبح كل بيت من هذه الأبيات غير مستقل عما بعده وعما قبله مما يهيىء لها صورة من صور التلاحم الجزئي الذي يشكل بدوره وحدة جزئية تسهم بفاعلية في بناء الوحدة الكلية للنص، إذ

يمسي انتزاع البيت من سياقه أمراً مستحيلاً، لما كان ذلك كذلك، فإن مانادى به عبدالقاهر من خلال عرضه لنظرية التعليق يدخل بسبب وثيق في عملية الاتصال اللغوي بين المتكلم والمتلقي، فالمتكلم يحول المعنى إلى مبنى، والمتلقي يحول المبنى إلى معنى، «أي أن الغاية من عملية الاتصال اللغوي هي نقل المعنى من الجهاز العصبي المركزي لدى المتكلم إلى نظيره لدى المتلقي، وما المبنى إلا وسيلة لتلك الغاية. فالمعنى هو المهم، وهو الغاية من عملية الاتصال، وهو ما يعض عليه المتكلم والمتلقي بالنواجذ، وهو سيد المبنى. أما المبنى فلا يخرج عن كونه وسيلة اتفق عليها أفراد الجماعة اللغوية لأداء المعنى، فهو وعاء للمعنى، وخادم له. وصحة أداء المبنى للمعنى هي غاية مايسعى إليه علم النحو، أو هكذا يجب أن يكون.» (٣٣)

لكن كيف يتشكل المعنى في ذهن المتلقي حين يتوقف الشطر الشعري في تمام معناه على ما بعده، وحين تكون الوقفة الشعرية قبل تمام المعنى أمراً لابد منه؟ وكيف نستطيع بمقتضيات نظرية النظم حل هذه المعضلة التي يكون بمقتضاها تعويق اكتمال المعنى عند المتلقي؟ وما الطبيعة الدلالية التي يكتسبها النص الشعري حين تتعانق أجزاؤه ويرتبط بعضها ببعض؟

للإجابة على هذه الاستفسارات ونحوها نقول: سبقت الإشارة إلى ماأورده ابن قتيبة في حديثه عن مسألة اللفظ والمعنى وقد أورد الأبيات التالية شواهد على الضرب الثالث من تقسيماته، (ضرب حسن لفظه وجاد، فإذا فتشته لم تجد فائدة في المعنى) وقد تابعه في رأيه هذا أبو هلال العسكري والباقلاني، غير أننا نجد عبدالقاهر يسجل إعجابه بها من حيث المبنى والمعنى. وقد اشتملت الأبيات على أسلوب تضمين، فجواب «لما» الواقعة في البيت الأول، لم يرد إلا في البيت الثالث. والأبيات هي:

ولما قضينا من منى كل حاجة
ومسح بالأركان من هو ماسح
وشدت على دهم المهارى رحالنا
ولم ينظر الغادي الذي هو رائح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا
وسالت بأعناق المطى الأباطح

يقول عبدالقاهر في تحليله لهذه الأبيات في ضوء نظرية التعانق والترابط بين أجزاء الكلام: «ليس هذا بقياس الشعر الموصوف بحسن اللفظ، وإن كان لايبعد أن يتخيله من لاينعم النظر، ولا يتم التدبر، بل حق هذا المثل أن يوضع في نصرة بعض المعاني الحكمية والتشبيهية بعضاً، وازدياد الحسن فيها بأن يجامع شكل منها شكلا، وأن يصل الذكر بين متدانيات في ولادة العقول إياها، ومتجاورات في تنزيل الأفهام لها.»[٣٤]. كما نراه يشير إلى حسن ترتيب المعاني في هذه الأبيات بقوله: «حسن ترتيب تكامل معه البيان حتى وصل المعنى إلى القلب مع وصول اللفظ إلى السمع، واستقر في الفهم مع وقوع العبارة في الأذن»[٣٥]. أي أنه حين تتحد أجزاء الكلام، ويدخل بعضها في بعض، ويشتد ارتباط ثان منها بأول، ويحتاج في الجملة إلى وضعها في النفس وضعا واحداً.. فهذا هو النمط العالي - في رأي عبدالقاهر - والباب الأعظم، والذي لاترى سلطان المزية يعظم في شيء كعظمه فيه[٣٦].

تعقيب :

ألا ترى أن فكرة نظم المعاني في النفس، والاهتمام بدور المتكلم في

توصيل المعنى، قد أفضت بعبدالقاهر إلى القول بأن المزية والحسن في الكلام إنما يعود بسبب من توخي معاني النحو وقواعد النظم بين أجزاء الكلم؛ يقول في خلال عرضه لنظرية التعليق: «ثم اعلم أن ليست المزية بواجبة لها في أنفسها (يقصد معاني النحو) ومن حيث هي على الإطلاق، ولكن تعرض بسبب المعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام، ثم بحسب موقعها بعضها من بعض، واستعمال بعضها مع بعض.»[٣٧] ويقول: «وجملة الأمر: أن الخبر وجميع الكلام معان ينشئها الإنسان في نفسه، ويصرفها في فكره، ويناجي بها قلبه، ويراجع فيها عقله، وتوصف بأنها مقاصد وأغراض.»[٣٨] ويقول: «الدلالة على الشيء هي لا محالة إعلامك السامع إياه، وليس بدليل ماأنت لاتعلم به مدلولا عليه. وإذا كان كذلك، وكان مما يعلم ببدائه العقول أن الناس إنما يكلم بعضهم بعضا ليعرف السامع غرض المتكلم ومقصوده، فينبغي أن ينظر إلى مقصود المخبر من خبره وماهو.»[٣٩] ويقول: «لا نظم في الكلم ولا ترتيب حتى يعلق بعضا ببعض، ويبنى بعضها على بعض، وتجعل هذه بسبب من تلك.»[٤٠] ويقول: «وجملة الحديث أنا نعلم ضرورة أنه لايتأتى لنا أن ننظم كلاماً من غير رؤية وفكر، فإن كان راوي الشعر ومنشده يحكي نظم الشاعر على حقيقته، فينبغي أن لا يتأتى له رواية شعره إلا بروية، وإلا بأن ينظر في جميع ما نظر فيه الشاعر من أمر «النظم». وهذا مالا يبقى معه موضع عذر للشاك.»[٤١].

كما عرض عبدالقاهر لبلاغة الارتباط بين صيغ الجمل وترابطها وانسجامها وتلاحمها في نسق مخصوص كالنسق في الأشياء إذا رتبت ترتيبا مخصوصاً، فيكون لمجموعها صورة خاصة مقررة. جاء ذلك من خلال كلامه على البنية الحاصلة من تآلف جملتين أو عدة جمل، وقد

اقتبس أبيات، تنسب لكُثَيّر، وتحدث عما ورد فيها من أثر لأسلوب التشبيه والتمثيل من حيث البنية والتركيب، والأبيات كما ترى يظهر فيها أسلوب التضمين العروضي جلياً واضحاً، ولم نره يعد ما جاء فيها من التضمين عيباً، بل استجاد نظمها، وأشار إلى أن الطريقة التي عرضت فيها المعاني والتراكيب الذي انتظمت فيها، قد أمدت الشاعر بقدرة مكنته من تشييد البناء التفصيلي عما أراد التعبير عنه، فنفس الشاعر من جانب المعنى لايتم إلا بقراءة متتابعة للأبيات، أي أن الشاعرقد استطاع بهذا الأسلوب أن يكون بناءً متلاحماً يصبح فيه كل بيت من الأبيات لبنة بناءة تسهم في تشكيل وحدة المعنى الذي أراد الشاعرتوضيحه والتعبير عنه. يقول: «وقد يجيء الشيء من هذا القبيل يتوهم فيه أن إحدى الجملتين أو الجمل تنفرد وتستعمل بنفسها تشبيها وتمثيلا، ثم لايكون كذلك عند حسن التأمل، مثال ذلك قوله:

كما أبرقت قوماً عطاشاً غمامة
فلما رجوها أقشعت وتجلت[٤٢]

والأبيات في هذاالمعنى في شعر كثير هي:

وإني وتهيامي بعزة بعدما
تخليت مما بيننا وتخلت

لك المرتجي ظل الغمامة كلما
تبوأ منها للمقيل اضمحلت

كأني وإياها سحابة ممحل
رجاها، فلما جاوزته استهلت[٤٣]

ونلحظ في قول الشاعر: وإني وتهيامي...إلخ البيت أن التركيب قد تم من حيث الوزن، ولم يتم من حيث المعنى، فخبر «إنَّ» في قوله: «وإني وتهيامي» لم يرد إلا في البيت الذي تلاه وجاء بعده، وهذا يعني أن البيتين في تركيبهما يفتقر كل منهما في تمام معناه إلى مابعده وما قبله. وقد جاء تعليق عبدالقاهر على بلاغة التمثيل التي أسهمت في بنية النسيج الشعري لهذه الأبيات كالتالي: «وقد يمكن أن يقال: إن قولك: «أبرقت قوماً عطاشاً غمامة»، تشبيه مستقل بنفسه، لا حاجة به إلى مابعده من تمام البيت في إفادة المقصود الذي هو ظهور أمرٍ مطمع لمن هو شديد الحاجة، إلا أنه، وإن كان كذلك، فإن حقنا أن ننظر في مغزى المتكلم في تشبيهه، ونحن نعلم أنَّ المغزى أن يصل ابتداءً مطمعاً بانتهاء مؤيس، وذلك يقتضي وقوف الجملة الأولى على مابعدها من تمام البيت»[(٤٤)].

فإن قيل: ظاهر كلام عبدالقاهر هنا لا يتجاوز الكلام على التأليف والنظم في إطار وحدة البيت الشعري الواحد. فالجواب: أن نستمع إليه بعد هذا قائلاً: «ووازن هذا أن الشرط والجزاء جملتان، ولكنا نقول: إن حكمهما حكم جملة واحدة، من حيث دخل في الكلام معنى يربط إحداهما بالأخرى، حتى صارت الجملة كذلك بمنزلة الاسم المفرد في امتناع أن تحصل به الفائدة. فلو قلت: «إن تأتني» وسكت، لم تفد كما لاتفيد إذا قلت: «زيد» وسكت، فلم تذكر اسما آخر ولا فعلا، ولا كان منويا في النفس معلوما من دليل الحال.»[(٤٥)]

وعندي أن كلامه هذا بشأن جملتي الشرط والجزاء، وأن حكمهما حكم جملة واحدة، من حيث دخل في الكلام معنى يربط إحداهما بالأخرى، لايمتنع معه أن تكون إحداهما في بيت والأخرى في بيت آخر تتشكل بموجبهما وحدة جزئية تسهم في تشكيل البناء الكلي للنص. وهنا لابد أن

نفطن إلى مرمى ومغزى نظرية «النظم» والتعليق والتأليف وتوخي معاني النحو بين أجزاء الكلم، عند عبدالقاهر ومراده بقواعد النظم، فهذا المنهج يجري مع صحة تفسير ائتلاف المعاني المدفوع بعاطفة المتكلم وسياق المقام أو مايسميه البلاغيون بمقتضى الحال.

ومعلوم أن عبدالقاهر في «الأسرار» و«الدلائل» لم يصرح برفضه لفكرة «التضمين»، بل نراه يستحسن ويستجيد في غير موضع من كتابيه المقطوعات الشعرية التي جاءت فيها ظاهرة التضمين. وفي رأيي - كما كان في رأي عبدالقاهر على أقوى احتمال - أن النظم حين يوصف بأنه صحيح أو فاسد، أو بأنه جيد أو رديء، فإن السبب في ذلك لا يرجع إلى وجود ظاهرة التضمين أو عدمها، بل يرجع في الدرجة الأولى إلى صحة التأليف والنظم والتعليق أو فساده أو إلى جودته أو رداءته. أي أن الأمر في ذلك كله إنما يرجع إلى قدرة المتكلم على توخي معاني النحو وقوانينه وأحكامه بين أجزاء الكلم [٤٦].

كما نراه يشرح صفة «النظم» بقوله: «واعلم أن من الكلام ما أنت ترى المزية في نظمه والحسن، كالأجزاء من الصيغ تتلاحق وينضم بعضها إلى بعض حتى تكثر في العين، فأنت لذلك لا تكبر شأن صاحبه، ولا تقضي له بالحذق والأستاذية وسعة الذرع وشدة المنة، حتى تستوفي القطعة وتأتي على عدة أبيات...» [٤٧] ثم نراه يستشهد على صحة النظم بشواهد عدها من محاسنه، كقول أبي حفص الشطرنجي، على لسان علية أخت الرشيد، وقد كان الرشيد عتب عليها، وفي الأبيات ظهر أسلوب التضمين واضحاً جلياً؛ فجواب «لو» الواقعة في البيت الأول لم يرد إلا في البيت الثاني، والأبيات هي :

لو كـــان يمنع حـــسن الفـــعـل صـــاحـبـــه

مــــن أن يكـــون لـــه ذنـــب إلى أحـــد

كـــــانت عـليـــــه أبـرى النـــاس كـلـهـــم

مــــن أن تـكـافـــا بـســــوء آخــــر الأبـد

مـــا أعـــجـب الشيء ترجــوه فــتــحــرمـــه !

قـــد كنت أحـــسب أني قـــد مـــلأت يد (٤٨)

كما نراه في معرض حديثه عن محاسن «النظم» يسوق العديد من الشواهد الشعرية، من بينها قول إبراهيم بن العباس:

فـلـو إذ نـبـــا دهـــر، وأنـكـر صـــاحـب

وســـلط أعـــداء، وغـــاب نـصـــيـــر

تـكـــون عـن الأهـــواز داري بـنـجـــوة

ولـكـن مـــقـــادير جـــرت وأمـــور

وإني لأرجــو بـعـــد هذا مـــحـــمـــداً

لأفـــضـــل مـــايرجى أخ ووزيـــر (٤٩)

وجـاء في تعليـقـه على هذه الأبيـات قـولـه: «فـإنك ترى مـاترى من الرونق والطلاوة، ومن الحسن والحلاوة، ثم تتفقد السبب في ذلك، فنجده إنما كـان من أجل تقديمه الظرف الذي هو «إذ نبـا» على عـامله الذي هو «تكون»، وأن لم يقل: فلو تكون عن الأهواز داري بنجوة إذ نبا دهر = ثم أن قال: «تكون» ولم يقل «كان» ثم أن نكر «الدهر» ولم يقل: فلو إذ نبا الدهر»، ثم أن ساق هذا التنكير في جميع ماأتى به من بعد = ثم أن قال:

«وأنكر صاحب» ولم يقل: وأنكرت صاحبا = لا ترى في البيتين الأولين شيئاً غير الذي عددته لك تجعله حسنا في «النظم»، وكله من معاني النحو كما ترى.» [٥٠].

قلنا: وظاهرة التضمين هنا جاءت في اللجوء إلى الربط النحوي بين البيتين الأولين، فعامل الظرف: «تكون» لم يرد إلا في البيت الثاني، بحيث فصلت القافية بين جزئي الجملة الواحدة، فلم يكتمل المعنى في البيت الأول وإنما اكتمل بمجيء الثاني. وقد عد عبدالقاهر تقديم الظرف الذي هو «إذ نبا» في البيت الأول على عامله الذي هو «تكون» في البيت الثاني من محاسن النظم والتأليف كما ذكر. ألا ترى أن هذه قد بنيت على تلك وجعلت بسبب منها؟! وأن افتقار البيت الأول إلى البيت الثاني في تمام معناه لم يكن عيباً، بقدر ماكان من البلاغة والحسن بمكان؟!.

كما نراه يؤكد أن المعاني الشريفة لابد فيها من بناء ثان على أول، يقول: «فإن المعاني الشريفة اللطيفة لابد فيها من بناء ثانٍ على أول، ورد تال إلى سابق. أفلست تحتاج في الوقوف على الغرض من قوله:

* كالبدر أفرط في العلو * [٥١]

= إلى أن تعرف البيت الأول، فتتصور حقيقة المراد منه ووجه المجاز في كونه دانياً شاسعاً، وترقم ذلك في قلبك، ثم تعود إلى مايعرض البيت الثاني عليك من حال البدر، ثم تقابل إحدى الصورتين بالأخرى، وترد البصر من هذه إلى تلك، وتنظر إليه كيف شرط في العلو الإفراط، ليشاكل قوله: «شاسع»، لأن الشسوع هو الشديد من البعد، ثم قابله بما لايشاكله من مراعاة التناهي في القرب فقال: «جد قريب»؟ فهذا هو الذي أردت بالحاجة إلى الفكر، وبأن المعنى لا يحصل لك إلا بعد انبعاث منك في طلبه، واجتهاد في نيله» [٥٢].

وإذا كان الأمر أن لاينقطع البيت عن السياق الذي يرد فيه، فمن الأولى - في رأينا - ألا ينظر إلى البيت المفرد وإن شكل بمفرده من حيث المبنى والمعنى وحدة فنية - منقطعاً عن سياقه اللغوي والفني الذي يمثل في نهاية الأمر جزءا من معناه.

ومع التسليم بأن البحث العلمي ينبغي أن يكون حذراً في إطلاق التعميمات، فإن النظر إلى البيت الشعري ضمن التركيب الذي يرد فيه والسياق الذي ينبت ويترعرع فيه، أولى من النظر إليه مفرداً. يقول عبدالقاهر: «والبيت إذا قطع عن القطعة كان كالكعاب تفرد عن الأتراب، فيظهر فيها ذل الاغتراب، والجوهرة الثمينة مع أخواتها في العقد أبهى في العين، وأملأ بالزين، منها لو أفردت عن النظائر، وبدت فذة للناظر»[(٥٣)].

ونحن نفهم من كلامه هذا أن ما قد يحدثه أسلوب التضمين من الترابط بين الأجزاء المكونة للنص الشعري وفق قواعد «النظم» يزيد من التلاؤم والتناسب بين الأجزاء المكونة للنسيج الشعري حين يتناصر البيت وسابقه ولاحقه في التعبير عن مراد المتكلم، مما يؤدي إلى تماسك البناء الشعري وترابطه، فالتتابع والتسلسل في الأفكار يظهر بصورة جلية في القدرة على التعبير بصورة تجري مع المنطق السليم لمعاني النحو. فالأداء الجيد يمثل قدرة صاحبه على التفكير السليم والقدرة على التوصيل بالطريقة التي يراها تعبر عن أفكاره ومشاعره، الأمر الذي يفسح المجال أمام المتلقي في أن يعيد تشكيل البناء نفسه، حين يتأمل ببصيرة نافذة العناصر التي يتكون منها النص. ذلك أن دلالات الألفاظ غير متناهية[(٥٤)]، وأن اللغة في مجملها إنما تنطوي على طاقات كامنة، لا مجرد مجموعة من المفردات والعبارات المجردة.

ثالثاً : التضمين عند النقاد والبلاغيين بعد عبدالقاهر

بعد ظهور نظرية «النظم» وتوخي معاني النحو عند عبدالقاهر لم نجد من النقاد والبلاغيين الذين أتوا بعده من نظر إلى ظاهرة التضمين في الشعر نظرة سلبية، فهذا فخر الدين الرازي (ت٦٠٦هـ) في نهاية الإيجاز يمجد ويستحسن ظاهرة ترابط أجزاء الكلام وتلاحم تراكيبه، ويرى ذلك دليلاً على «قوة الطبع، وجودة القريحة، واستقامة الذهن، وكلما كان أجزاء الكلام أقوى ارتباطاً وأشد التحاماً، كان أدخل في الفصاحة»[٥٥].

أما السكاكي (ت٦٢٧هـ) ، فقد عرض في «مفتاح العلوم» لظاهرة التضمين وقال: «وأما التضمين، والمعدود في العيوب، وهو تعلق معنى آخر البيت بأول البيت الذي يليه، على نحو قوله:

وسـائل تميـمـاً بنا والربـاب
وسـائل هـوازن عنـا إذا مـا

لقـيناهم كـيف نعلـو لهـم
ببـيض تغلق بيـضـاً وهامـا»[٥٦]

ثم عقب على ذلك بقوله: «واعلم أن لك في كثير من عيوب القافية أن تكسوها بهذا الطريق مايبرزها في معرض الحسن ، ثم أن تشرع في اختلاف التوجيه، فتضم ثم تكسر ثم تفتح ، أو أي وضع شئت غير ماذكرت. ثم تراعي ذلك الوضع إلى آخر القصيدة، أو في اختلاف الإشباع أو غيرهما كما فعل الخليل قدس الله روحه بالتضمين حيث التزمه، فانظر كيف ملح ذلك:

ياذا الـذي فـي الحب يـلحــــى أمـــــا
والـلـه لـو حـــــملت مـنـه كـــــمـــا
حـــــملـت مـن حـب رخـــــيم لـمـــا
لمت عـلـى الحب ، فـــــدعـنـي ومـــا
أطلـــــب أنـي لـســــت أدري بمـــا
أحـــــببـت إلا أنـنـي بـيـنـمـــا
أنـا ببـــاب القـــصـــر في بعض مـــا
أطلـــــب مـن قـــصـــرهم إذ رمـــا
شـــبـــه غــــزال بسـهـــام فـمــا
أخطـــأ سـهـــمـاه ولكنمـــا
عـــيـناه ســـهـــمـان لـه كلما
أراد قـــتـلي بـهـــمـــا سـلـمـــا» (٥٧)

أما ابن الأثير في المثل السائر، فقد عرض لمسألة التضمين في الشعر وذكر أن منه الحسن ومنه المعيب، وقال: «هذا النوع فيه نظر بين حسن يكتسب به الكلام طلاوة، وبين معيب عند قوم، وهو عندهم معدود من عيوب الشعر... وهو عندي غير معيب، لأنه إن كان سبب عيبه أن يعلق البيت الأول على الثاني، فليس ذلك بسبب يوجبه عيباً، إذ لا فرق بين البيتين من الشعر في تعلق أحدهما بالآخر وبين الفقرتين من الكلام المنثور في تعلق إحداهما بالأخرى، لأن الشعر هو كل لفظ موزون مقفى دل على معنى، والكلام المسجوع هو كل لفظ مقفى دل على معنى ، فالفرق بينهما

يقع في الوزن لاغير»[٥٨]. ثم نراه يسوق أمثلة من القرآن الكريم يشتد ارتباط أول منهما بثان، بل إن ابن الأثير «يخطو خطوة جريئة في هذا المضمار عندما يرفض اعتبار التضمين عيباً فنياً في القصيدة، وهو يقصد «تضمين الإسناد» وذلك يقع عنده في بيتين من الشعر أو فصلين من الكلام المنثور، على أن يكون الأول منهما مسنداً إلى الثاني، فلا يقوم الأول بنفسه، ولايتم معناه إلا بالثاني»[٥٩].

ولعل ما ذكره ابن الأثير بشأن الفاعلية الشعرية لظاهرة التضمين، ومسألة القصيدة المتكاملة الأجزاء، «كانت دافعاً لكثير من الدارسين خلال القرنين السادس والسابع لكي يعطوا موضوع القصيدة المتكاملة المتصلة الأجزاء عناية كبيرة فاهتموا بتأصيل وتعميق مباحث نقدية رأوها تتصل بوحدة القصيدة وترابطها، فدرسوا مطلع القصيدة وحسن بدئها، وحسن التخلص، والاقتضاب، وحسن الختام. محاولين استخلاص العناصر التي تجعل من هذا العمل الفني كلاً متلاحماً برغم وجود الفاصل الموسيقي المتمثل في القافية.»[٦٠].

ومن الأمثلة الشعرية التي ساقها ابن الأثير دليلاً على استحسانه لفاعلية التضمين قول امرئ القيس:

فقلت له لما تمطى بصلبه
وأردف أعجازاً وناء بكلكل
ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي
بصبح وما الإصباحُ منك بأمثل

وقول الشاعر:

ومن البلوى التي ليـ

س لها في الناس كنه

أن من يعرف شيئا

يدعي أكثر منه

وعلق عليه بقوله: «ألا ترى أن البيت الأول لم يقم بنفسه ولايتم معناه إلا بالبيت الثاني، وقد استعملته العرب كثيراً وورد في شعر فحول شعرائهم» (٦١).

كما أورد قول الفرزدق مفتخراً وقد اجتمع هو وجرير وكثير وابن الرقاع عند سليمان بن عبدالملك (٦٢):

وإن أحد من الأقوام عدوا

عروق الأكرمين إلى التراب

بمحتفظين إن فضلتمونا

عليهم في القديم ولا غضاب

كما استشهد بقول خالد بن نضالة، أحد شعراء الحماسة (٦٣):

لعمري لرهط المرء خير بقية

عليه وإن عالوا به كل مركب

من الجانب الأقصى وإن كان ذا غنى

جزيل ، ولم يخبرك مثل مجرب

ومما يسترعي الانتباه أن حازم القرطاجني (ت٦٨٤هـ) قد توسع في دراسته لظاهرة التضمين، فقد تحدث عنه في تقسيمات عدة، يجمل بنا هنا

أن نوردها، قال: «فلا يخلو الأمر... من أن تكون الكلمة الواقعة فيها القافية غير مفتقرة إلى مابعدها، أو يكون كلاهما مفتقر إلى الآخر، أو تكون هي مفتقرة إلى مابعدها، ولايكون مابعدها مفتقراً إليها، أو يكون مابعدها مفتقراً إليها ولاتكون هي مفتقرة إليه... فالقسم الأول هو المستحسن على الإطلاق...»[(٦٤)] ومغزى كلامه هذا أنه يستحسن ألا تفتقر الكلمة التي فيها القافية إلى مابعدها، ولم نر منه مايفيد صراحةً أن التضمين عيب على الإطلاق.

أما بدر الدين بن مالك في «المصباح»، فقد عرض لمسألة تلاحم الأبيات الشعرية وترابط أجزائها في باب «المراجعة»[(٦٥)]، وأرجع ذلك إلى قدرة الشاعر على ربط المعاني والأفكار بحيث تتكامل الجمل ويتعلق بعضها ببعض. وأشار إلى أن الترابط بين الأبيات يستدعي أن يكون بينها علاقات وثيقة تربط البيت بسابقه ولاحقه.

كما وقف السِّجلماسي من مسألة التضمين موقفاً يشبه موقف ابن جنّي والأخفش من حيث القول بجوازه من غير قبح[(٦٦)].

رابعاً: التضمين ووحدة القصيدة عند النقاد المعاصرين:

ترى الدكتورة حياة جاسم محمد أن من أقوى المطاعن التي توجه إلى القصيدة العربية، والتي تعتبر مخلة بوحدتها العضوية، أن البيت بها وحدة قائمة بذاتها، لا ترتبط بما قبلها ولا بما بعدها. وقد أرجعت السبب في هذا إلى أن المستشرقين الذين ظهر هذا الرأي واضحاً جلياً في دراساتهم للقصيدة العربية بحكم ثقافتهم الغربية وتمثلهم للنقد الغربي قد وجدوا الفرق واضحاً بين طبيعة البيت في القصيدة العربية والقصيدة في الشعر الغربي[(٦٧)]. وقالت: «ومما يتصل بالاستقلال البيت في القصيدة

العربية الحديث عن التضمين،... وهو أن تتعلق قافية البيت مما بعده على وجه لا تستقل بالإفادة»[٦٨] وتقول: «ونحن نجد أن التضمين ألصق بالنقد منه بالشعر، فالنقاد هم الذين قرروا القاعدة الصارمة لذلك، وتزمتوا في المطالبة بتطبيقها، أما الشعر العربي فأكثر جرياناً مع الطبع، والشاعر يصل البيت بالذي يليه متى وجد ذلك ضرورياً»[٦٩].

وإلى مثل هذا الرأي ذهب الدكتور موسى سامح ربايعه فقال: «يبدو أن التضمين يمثل مظهراً من مظاهر الفرق بين موقف الشاعر وموقف الناقد، فقد وجدت هذه الظاهرة منذ أن وجد الشعر، واستمرت في العصور اللاحقة على الرغم من سلطة النقاد الذين نظر معظمهم إلى هذه الظاهرة نظرة سلبية، وكأن موقف النقاد السلبي من هذه الظاهرة ماهو إلا تدخل واضح في عملية الإبداع، وفي بناء النص الذي يسهم التضمين في بناء نسيجه اللغوي بشكل واضح»[٧٠]. كما يرى أن التضمين من الأدوات التي تتدخل في منح النص ملامح التماسك والترابط[٧١].

على أن ظاهرة التضمين عند النقاد المعاصرين لا تخرج عن مسألة اللجوء إلى الربط النحوي بين الأبيات المتتالية، بحيث تفصل القافية بين جزئي الجملة الواحدة، وهذا ماأسماه القدامى بالتضمين، كما أشار البحث سابقاً، ماعدا قدامة بن جعفر الذي أطلق صفة «البيت المبتور» على البيت الذي يفتقر إلى ما يليه في تمام معناه أو مبناه النحوي.

وقد دعا الرومانسيون إلى وحدة التجربة الشعرية في الموضوع ووحدة العمل الأدبي (Organic Unity)، ومراعاة الترابط والتلاؤم بين العناصر المكونة للقصيدة، بحيث لايشعر القاريء بالقطيعة والبتر بين الفكرة والفكرة والصورة والصورة مما يشكل جمال السياق وحسن النسق[٧٢].

وعندي أن هذا لايتعارض مع وحدة البيت في الشعر العربي، كما أن

القافية لاتقف حجر عثرة في سبيل وحدة الأبيات التي تقود إلى وحدة معنى. ولانميل إلى الأخذ بقول من يرى أن التضمين ماهو «إلا محاولة لتكسير الطقوس الشعرية الخاصة بقدسية السطر والقافية»[(٧٣)].

يقول الأسلوبيون الآن: «ليست اللفظة الواحدة إلا حلقة في سلسلة التركيب التي تتكون منها اللغة والتي تحتفظ للناس بثمار تجاربهم مقطرة ومركزة في شكل رموز»[(٧٤)].

إذا تراكم المعنى في ذهن الشاعر، وتم التعبير عنه بطرق نحوية تسمح لبناء تراكمي أكبر لاتتسع له دائرة البيت الشعري الواحد، فليس ثمة من بأس أن يكون في التركيب إدخال معان جديدة وإقحام صور أخرى لها صلة وثيقة ببنية النص المعبر به. فلا ضير أن يفتقر البيت إلى مايليه في تمام معناه أو مبناه النحوي مادام الأمر في بنائه يعود إلى عاطفة تدفعه من قبل المتكلم ويستدعيه سياق المقام ومقتضى الحال. هذا مالا يدفعه عاقل، فالنص الأدبي يتراكم حين تترابط أجزاؤه وتتلاحم فقره وتكون هذه بسبب من تلك. وليس للشاعر أن يخل بالنظام النحوي الذي تسير عليه منطقية اللغة، غير أن له حرية اختيار الطريقة التي يعبر بها عن أفكاره ومشاعره، فله أن يختار طريقة البناء والاسناد والربط والتعليق والنظم. وهذا ما يجعل الوحدات اللغوية التي يختارها الشاعر تميزه عن غيره، فيبرز بها أسلوبه، وتظهر بها قدرته على التعبير والتصوير وشد انتباه المتلقي وإثارة التوقعات. ألا ترى فاعلية التضمين في بناء المعنى وتصويره على هياكل هندسية لغوية في مثل قول الشاعر[(٧٥)]:

كــأن القلب ليلة قــيل يغــدى

بليلى العــامــرية أو يــراح

قطاة عـــزها شـــرك فـــبـــاتـت

تجـــاذبـه وقـــد عـلـــق الجـنـاح

وبلاغة التلاحم والترابط في قول دعبل(٧٦) :

فـــوالله مـــا أدري بـــأي ســهـــامـهـــا

رمـــتـني ، وكـل عـندنا لـيس بـالمكدي

أبا الجـيـد ، أم مـجـرى الوشـاح ، وإنـني

لأتهم عـيـنيـهـا مع الفـاحم الجـعـد

تأمل بلاغة النَّظم ودقة التَّصوير ، وشدَّة الترابط والتَّلاحم والتواشج ، بين العناصر المكونة للأبيات التالية(٧٧) :

لـو أنَّ مـــا أنـتـمُ فـــيـــه يدوم لـكم

ظـننتُ مـــا أنا فـــيـــه دائمـــاً أبداً

لـكـن رأيتُ الـلـيـالي غـيـر تـاركـة

مـــا ســـرَّ من حـــادثٍ أو ســـاءَ مُطَّرداً

فـــقـــد سـكـنتُ إلـى أنـيِّ وأنَّـكـم

سنســـتَـجـــدُ خـــلاف الحـــالـتين غـــداً

وفي قـول سـوَّار بن المضـرَّب، أحـد بني سـعـد بن كـلاب(٧٨) :

ألـم تـرنـي ، وإن أنـبـــأتُ أنـي

طـويت الـكـشح ، عـن طـلب الـغـــواني(٧٩)

أحبُّ عُـمـــانَ ، من حـــبِّي سُلَيْـمـى

ومـــا طبِّي بحب قـــرى عـــمـــانِ

علاقة عاشق ، وهو متاحا

فما أنا ، والهوى متدانيانِ

تذكر ما تذكر من سُلَيْمى

ولكن المزار ، بها ، نآني

وقول عنترة بن شداد العبسي(٨٠) :

إذا لم أروِّ صارمي من دم العدا

ويصبحُ من إفرنده الدَّمُ يقطرُ

فلا كُحلت أجفان عيني بالكرى

ولا جاءني من طيف عبلة مخبرُ

وقوله(٨١) :

قفا يا خليليَّ الغداة وسلِّما

وعوجا ، فإن لم تفعلا اليوم تندما

على طلل لو أنه كان قبلهُ

تكلَّم رسمٌ دارسٌ لتكلَّما

وانظر أخيراً ، كيف تراكم المعنى في قول عبيد بن الأبرص ، فلم يرد جواب «إذا » إلا في البيت الخامس من الأبيات التالية(٨٢) :

إذا كنت لم تعبأ برأيٍ ولم تطع

إلى اللب ، أو تُرْعي إلى قول مرشدِ

ولا تتقي ذمَّ العشيرة كلِّها

وتدفعُ عنها باللسان واليدِ

وتصفح عن ذي جهلها وتحوطُها
وتقمع عنها نخوة المتهدِّدِ
وتنزلُ منها بالمكانِ الذي به
يُرى الفضلُ في الدنيا على المتحمِّدِ
فلست ، وإن عللْتَ نفسك بالمُنى
بذي سُودَدٍ بادٍ ولا كرب سيدِ
لعمرك ما يخشى الجليس تفحشي
عليه ، ولا أنأىَ على المتودِّدِ
ولا أبتغي ودَّ امرىءٍ قلَّ خيره
وما أنا عن وصل الصديق بأصيدِ

الهوامش

(١) لسان العرب لابن منظور، بيروت، دار صادر، د.ت، مادة: «ضمن».
(٢) ينظر: الوافي في العروض والقوافي، ص٢٤٨.
(٣) المرجع السابق، ص٢٩٢-٢٩٣، وينظر: «ظاهرة التضمين العروضي في شعر الأعشى»، مقال للدكتور موسى سامح ربابعه في مجلة جامعة الملك سعود، م٨، الآداب(١)، ص٧٨.
(٤) المرجع السابق، وينظر: «كتاب اللمعة في صنعة الشعر» لابن الأنباري، تحقيق عبدالهادي هاشم، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، م٣٠، ج٤، (١٩٥٥م)، ص ٦٠٧.
(٥) ينظر: مقاييس اللغة لابن فارس، مادة: «بيت» ، وكشَّاف اصطلاحات الفنون تحقيق الدكتور لطفي عبدالبديع.
(٦) طبقات ابن سلام، ص ٣٠٥، وينظر: بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ص٣٣٩.

(٧) البيان والتبيين ١/٦٨.
(٨) المرجع السابق، وينظر ١/٢٢٨، ٣٠٦.
(٩) المرجع السابق ١/٦٦-٦٧.
(١٠) الشعر والشعراء ١/٦٤-٧٠.
(١١) الصناعتين ٥٩.
(١٢) إعجاز القرآن ، ص ٢٢١-٢٢٢.
(١٣) قواعد الشعر، ص٧٩.
(١٤) نقد الشعر، تصحيح يونابيكر، ليدن ١٩٥٦م، ص١٤٠، وينظر تحقيق كمال مصطفى، طبعة الخانجي، ط الثانية ١٩٦٣م، ص٢٥٢-٢٥٤، وتحقيق محمد عبدالمنعم خفاجي، القاهرة، ١٩٧٩م، ص٩.
(١٥) نقد الشعر، ص ٢٥٢-٢٥٣.
(١٦) العقد الفريد ٦/٣١٤-٣١٥.
(١٧) المرجع السابق، وينظر وحدة القصيدة في الشعر العربي، ص٦٨-٦٩.
(١٨) البرهان في وجوه البيان، ص١٤٦.
(١٩) الموشح، ص ٢٥.
(٢٠) المصون في الأدب، ص١٠-١١.
(٢١) مقدمة ديوان الحماسة ١/١٨.
(٢٢) كتاب الصناعتين، تح. مفيد قميحة ص ٤٧، وينظر: معجم المصطلحات البلاغية، ج٢، ص٢٦٠-٢٦٣، و«ظاهرة التضمين العروضي في شعر الأعشى»، ص٧٨.
(٢٣) ينظر: «ظاهرة التضمين العروضي في شعر الأعشى»، ص٧٨.
(٢٤) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح. د. محمد قرقزان ١/٣٢٢.
(٢٥) المرجع السابق ١/٣٢٢.
(٢٦) المرجع السابق، تح. محمد محي الدين عبدالحميد ٢/٢٦١-٢٦٢.
(٢٧) ورد الحديث عنها عند الكلام على رأي ابن عبدربه عن التضمين، ص ٨ من هذا البحث.
(٢٨) «ظاهرة التضمين في شعرالأعشى»، ص٧٩.
(29) J.H. Van Gelder, Breaking Rules for fun: Making Lines That Run. On Enjambment in Classical Arabic Poetry, PP. 25-28.

وينظر «ظاهرة التضمين في شعر الأعشى» ، ص ٧٩ نقلاً عن : E. Wagner, Grundzuge der klassischen Dichtung Band 1, 1987, P. 151

(٣٠) الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية لحسين المرصفي ٢/٤٦٤، وينظر أحمد حسن الزيات: في أصول الأدب، ص ٥٦، وحياة جاسم محمد: وحدة القصيدة في الشعر العربي، ص٢٥١.

(٣١) ينظر على سبيل المثال: قضية الشعر الجديد، لمحمد النويهي، ص٢٧٨، بناء القصيدة في النقد العربي القديم ليوسف حسين بكار، ص١٩٠، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، لرجاء عيد، ص١٤٨، وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي لحياة جاسم محمد، ص٢٤٧، وينظر مناقشة سيد البحراوي لظاهرة التضمين في بحثه: «التضمين في العروض والشعر العربي»، ص٩١-٩٧، وينظر كذلك مناقشة سامي سامح رابايعه لظاهرة التضمين في بحثه: «ظاهرة التضمين العروضي في شعر الأعشى»، ص ص ٧٧-١٠٣.

(٣٢) لم يكن عبدالقاهر أول من تنبه لفكرة النظم، فقد سبقه إلى ذلك الجاحظ الذي ألف كتابا عنوانه نظم القرآن لكنه لم يصل إلينا، ثم جاء بعده أبو علي الجبائي وابنه أبوهاشم، والخطابي، والباقلاني، والقاضي عبدالجبار. وإنما عبدالقاهر هو الذي جعل من الفكرة نظرية متكاملة ولهذا تنسب له.

(٣٣) ينظر: نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية، للدكتور مصطفى حميده، ص ١٩ .

(٣٤) أسرار البلاغة ص ٢٤، والأبيات تروى لكثير، وليزيد بن الطثرية، ولعقبة بن زهير بن أبي سلمى، ينظر تخريجها في ديوان كثير، وينظر دلائل الإعجاز: ٧٤، ٧٥، ٢٩٤، ٢٩٦.

(٣٥) المرجع السابق ، ص ٢٢.

(٣٦) دلائل الإعجاز ، ص ٩٣.

(٣٧) دلائل الإعجاز، ص ٨٧.

(٣٨) المصدر السابق، تحقيق محمد عبده وزميليه، القاهرة، ١٩٦١م، ص٣٤٥.

(٣٩) المصدر السابق، ص٣٤٧، وانظر المقاربة اللطيفة التي عقدها الدكتور مصطفى حميده في كتابه: نظام الارتباط، ص٢١٢، بين كلام عبدالقاهر هذا وتعريف لارسون J. W. Larson وجونس R.L. Jones للمقدرة اللغوية بأنها «القدرة على الإبلاغ على نحو صحيح في أية شكلية لغوية تكون وثيقة الصلة بالمطالب الإبلاغية للسياق».

(٤٠) دلائل الإعجاز ، ص ٥٥.

(٤١) المصدر السابق ، طبعة شاكر، ص ٣٦٠.

(٤٢) أسرار البلاغة «طبعة شاكر» ، ص ١١٠.

(٤٣) المصدر السابق، وينظر تعليق الشيخ محمود شاكر على هذه الأبيات وغيرها في الحاشية رقم «٢» من الصفحة نفسها.

(٤٤) أسرار البلاغة ص ١١٠-١١١

(٤٥) المرجع السابق، ص١١١، وينظر في المرجع نفسه، وقد استطرد عبدالقاهر في بيان فاعلية التشابك والتداخل والتلاحم بين الجمل، لا كما جاء واتفق، بل وفق قواعد النظم وتوخي معاني النحو، وقد أكد بذلك وجوب الانسجام الوظيفي والدلالي في ارتباط

الجملة وافتقارها إلى جملة أخرى، ووجوب أن يتعلق الحكم بمجموعهما . المرجع السابق، ص١١٢.

(٤٦) ينظر دلائل الإعجاز ص ٨١.

(٤٧) المصدر السابق، ص ٨٨.

(٤٨) المرجع السابق، ص٩٠. وقال أبوفهر في حاشية الدلائل: أسقط الشيخ (يعني عبدالقاهر) رحمه الله بيتاً يقوم عليه معنى البيت الرابع، وهو:

مالي إذا غبت لم أذكر بواحدة وإن سقمت فطال السقم لم أعد

(٤٩) المرجع السابق، ص٨٦.

(٥٠) المرجع السابق.

(٥١) من قول البحتري:

دان على أيدي العفاة، وشاسع عن كل ند في الندى وضريب

كالبدر أفرط في العلو وضوءه للعصبة السارين جد قريب

وينظر: أسرار البلاغة ص ١١٦. والبيتان بينهما نصرة وترابط وتلاحم، وليس في بنائهما تضمين . غير أن في تعانقهما رداً على من يرى أن الشعر العربي شعر البيت المستقل، وأن القافية تقف حجر عثرة أمام ترابط أجزاء النص الشعري.

(٥٢) أسرار البلاغة ص ١٤٤ - ١٤٥.

(٥٣) أسرار البلاغة ، ص ٢٠٦.

(٥٤) النكت في إعجاز القرآن للرماني : باب حسن البيان ، وينظر نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز للرازي ص ١١٠.

(٥٥) نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز ص ١١٠، وينظر كلامه في باب التفريق المفرد، والسؤال والجواب، المرجع السابق، ص١١٤، ١١٥ومابعدها.

(٥٦) مفتاح العلوم، طبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ١٣٥٦هـ-١٩٣٧م، ص٢٧٣، وينظر طبعة زرزور ، ص ٥٧٦-٥٧٧.

(٥٧) المرجع السابق، ص٢٧٣.

(٥٨) المثل السائر ٣/ ٢٠٠ ومابعدها.

(٥٩) اتجاهات النقد خلال القرنين السادس والسابع الهجريين، للدكتور محمد عبدالمطلب مصطفى، ص١٦١.

(٦٠) المرجع السابق، ص١٦١، وينظر المثل السائر ٤/ ١٢،١١.

(٦١) المثل السائر ٣/ ٢٠٢.

(٦٢) المصدر السابق.

(٦٣) المصدر السابق، وينظر الحيوان ٣/ ١٠٣، والبيان والتبيين ٣/ ٢٥٠، وشرح الحماسة

للمرزوقي ١/٣٥٨.
(٦٤) منهاج البلغاء، ص ٢٧٦، وينظر بناء القصيدة العربية، ص ٢٤٧-٢٤٨.
(٦٥) المصباح، ص٢٦٤-٢٦٦.
(٦٦) المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، ص٢١٠.
(٦٧) وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي، دار العلوم، الرياض، ط٢، ١٤٠٦هـ- ١٩٨٦م، ص٢٤٧.
(٦٨) المرجع السابق، ص٢٥١، وينظر أحمد حسن الزيات، في أصول الأدب، ص٥٦.
(٦٩) المرجع السابق، ص٢٥١، وانظر ص ٦٨ ومابعدها.
(٧٠) «التضمين العروضي في شعر الأعشى»، ص٨٢.
(٧١) المصدر السابق، ص١٠١.
(٧٢) غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص٤٥٤، وينظر وحدة القصيدة، ص٣٥٥.
(٧٣) البحراوي، «التضمين»، ص٩٥.
(٧٤) الإحساس بالجمال، لجورج سانتيانا، ترجمة د/محمد مصطفى بدوي، مكتبة الأنجلو، القاهرة، ص١٩٠.
(٧٥) مع أن أباهلال العسكري قد عد الفصل بين المشبه في البيت الأول والمشبه به في البيت الثاني من التضمين المعيب، وقد سبقت الإشارة إلى ذلك في الجزء الأول من هذا البحث.
(٧٦) دلائل الإعجاز، ص٢٨٢، وقد استحسن عبدالقاهر بلاغة هذه الأبيات وساقها، مع شواهد أخرى، دليلاً على دقة النظم وشدة ارتباط ثان منها بأول.
(٧٧) دلائل الإعجاز، ص ٩٤.
(٧٨) في كتاب الاختيارين، ص ١٠٥.
(٧٩) يقال طويت عن ذلك الأمر كشحا، إذا سلوت عنه.
(٨٠) شرح ديوان عنترة، المكتبة الثقافية، بيروت، د. ط.، د.ت، ص ٦٥.
(٨١) المرجع نفسه، ص ١٣٨.
(٨٢) ديوانه، تحقيق وشرح د. حسين نصار، ص ٥٤.

أهم مراجع البحث

- أساس البلاغة، للزمخشري، تحقيق عبدالرحيم محمود، القاهرة، ١٩٥٣م.
- أسرار البلاغة، عبدالقاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه أبوفهر محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بجدة، ١٤١٢هـ - ١٩٩١م.

- اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري، للدكتور يوسف حسين بكار، القاهرة.
- اتجاهات النقد خلال القرنين السادس والسابع الهجريين، للدكتور محمد عبدالمطلب مصطفى، دار الأندلس، بيروت، ١٤٠٤هـ-١٩٨٤م.
- إعجاز القرآن، للباقلاني، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، د.ت.
- البرهان في وجوه البيان، لابن وهب الكاتب، تحقيق د/ حفني محمد شرف، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٦٩م.
- بلاغة الخطاب وعلم النص، للدكتور صلاح فضل، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٢م.
- بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، للدكتور يوسف حسين بكار، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ط الأولى ١٩٧٩م، وط الثانية دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٣م.
- بنية اللغة الشعرية ، لجان كوهن، ترجمة محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٦م.
- البيان والتبيين، للجاحظ، تحقيق عبدالسلام هارون، ط الثالثة، القاهرة، د.ت.
- التجديد الموسيقي في الشعر العربي، دراسة تأصيلية تطبيقية لرجاء عيد، منشأة المعارف، ١٩٧٧م.
- «التضمين في العروض والشعر العربي» لسيد البحراوي، مجلة فصول، م٧، ع ع٣،٤، ١٩٨٧م، ص ص ٩١-٩٧.
- الخصائص، لابن جني، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت، (د.ت).
- دلائل الإعجاز، لعبدالقاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط الثانية ١٤١٠هـ-١٩٨٩م.
- سر الفصاحة ، لابن سنان الخفاجي، تحقيق عبدالمتعال الصعيدي، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده، القاهرة، ١٩٦٩م.
- «ظاهرة التضمين العروضي في شعر الأعشى» للدكتور موسى سامح ربايعه، مجلة جامعة الملك سعود، م ٨، الآداب (١) ١٤١٦هـ - ١٩٩٦م، ص ص ٧٧-١٠٣.
- العقد الفريد، لابن عبدربه، شرح أحمد أمين، القاهرة، ١٩٥٢م.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، لابن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت، (د.ت)، وتحقيق د.محمد قرقزان، دار المعرفة، بيروت، ١٩٨٨م.

- في البنية والدلالة: رؤية لنظام العلاقات في البلاغة العربية، للدكتور سعد أبوالرضا، مكتبة معارف الأسكندرية، ١٩٨٨م.

- قضية الشعر الجديد، للدكتور محمد النويهي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٧١م.

- «القافية ودورها في التوجيه الشعري» - هادي حمدان، مجلة الأقلام، ع ٧، السنة الرابعة، مارس (آذار) ١٩٦٨م.

- القافية والأصوات اللغوية، لمحمد عوني عبدالرؤوف، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٧٧م.

- قواعد الشعر، لأبي العباس أحمد بن يحيى ثعلب، شرح محمد عبدالمنعم خفاجي، مطبعة البابي الحلبي وأولاده، القاهرة، ١٩٤٨م.

- كتاب الصناعتين، لأبي هلال العسكري، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبوالفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٥٢م، وتحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨١م.

- كتاب القوافي للتنوخي، تحقيق محمد عوني عبدالرؤوف، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٧٥م.

- لسان العرب، لابن منظور، بيروت، دار صادر، لبنان، د.ت.

- المثل السائر، لابن الأثير، تحقيق د. أحمد الحوفي وزميله، طبعة دار نهضة مصر، وطبعة دار الرفاعي، الرياض، ١٩٨٤م.

- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، لعبدالله المجذوب، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٥٥م.

- المصباح في علم المعاني والبيان والبديع، لبدر الدين بن مالك، تحقيق د. حسني عبدالجليل، طبعة القاهرة.

- المصون في الأدب، لأبي أحمد العسكري، تحقيق عبدالسلام هارون، نشر مكتبة الخانجي.

- مفتاح العلوم، للسكاكي، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ١٣٥٦هـ -١٩٣٧م، وطبعة نعيم زرزور، بيروت.

- المفضليات، للضبي، تحقيق أحمد محمد شاكر وزميله، طبعة دار المعارف.

- مقدمة ابن خلدون، لعبدالرحمن بن محمد بن خلدون، دار القلم، بيروت، لبنان، ط الرابعة ١٩٨١م.

- نحو بلاغة جديدة ، لخليل كفوري، منشورات نداف، بيروت، ١٩٩٤م.
- نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية ، للدكتور مصطفى حميدة، الشركة العالمية للنشر، القاهرة، ١٩٩٧م.
- النقد الإحيائي وتجديد الشعر في ضوء التراث، للدكتور عبدالحكيم راضي، دار الشايب للنشر، القاهرة، ط الأولى ١٩٩٣م.
- نقد الشعر - قدامة بن جعفر، تحقيق كمال مصطفى ، مكتبة الخانجي بمصر والمثنى ببغداد، ط الثانية، ١٩٦٣م.
- النكت في إعجاز القرآن للرُّماني، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله أحمد ود. زغلول سلام، دار المعارف بمصر، ط٢، ١٩٦٨م.
- الوافي في العروض والقوافي - الخطيب التبريزي، تحقيق عمر يحيى وفخر الدين قباوة، دار الفكر، دمشق، ١٩٧٩م.
- وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي، د/حياة جاسم محمد، دار العلوم، الرياض، ط٢، ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م.
- الوساطة، للقاضي عبدالعزيز الجرجاني، تحقيق محمد أبوالفضل إبراهيم وزميله، ط/عيسى الحلبي، مصر.

المراجع الأجنبية :

Bates, Structural Continuity in Poetry: Five Pre- Islamic Odes.

Golomb, Hari, Enjambnent in Poetry, 1974.

Wagner, "Tadmin" in Der Islam, 24 (1937) 263.

* * *



أحمد صبرة

لم تحظ فكرة " حل النظم " باهتمام في كتب النقد الحديثة ، فقد طرحت كإحدى الجزئيات في قضية السرقات قديماً ، كما لم يبد فيها في أثناء هذا الطرح ما يثير جدالاً حولها ، وما يمكن أن يفرع عنها قضايا أخرى ، كما أن القدماء لم يختلفوا حولها ، وهو اختلاف - لو حدث - لأثار شهية المحدثين في تتبعه ، واستقراء أسبابه ودوافعه .

ظلت فكرة " حل النظم " هامشية للأسباب السابقة ، ولسبب آخر مهم هو أن كثيراً من مناهج الدرس الأدبي عند العرب خاصة ، لم تكن مؤهلة بطبيعة تركيبها ، والآليات التي تتعامل بها ، والأنساق المعرفية التي تتحرك من خلالها أن تضطلع ببحث فكرة دقيقة كهذه الفكرة ، يثبت ذلك أن البحوث التي تناولت قضية السرقات أهملتها على الرغم من أن بحثها في إطار هذه القضية ، ومن منظور المناهج القديمة يعد أمراً طبيعياً[١] ، كما أهملتها أيضاً دراسات الأساليب النثرية عند العرب ، ودراسات الكتابة الفنية[٢] ، وثمة إشارات متناثرة في هذه الكتب إلى بعض ما يرتبط بهذه الفكرة[٣] ، كالحديث عن تماثل نظام البلاغة بين فني النظم والنثر ، أو الفرق بين أهداف الفنين ، لكنها إشارات تظل أكثر مواءمة للسياق الذي عرضت فيه منه إلى فكرة لها سياق خاص ، ووجهة نظر مختلفة في البحث .

ماذا يعني " حل النظم " ؟ وماذا يعني أيضاً أنه نمط من الحيل الأسلوبية ؟ إن تحرير المفاهيم نقطة بدء لا يستطاع تجاوزها هنا لأنها

ستحدد وجهة البحث ، والمسارب التي سيدخل فيها ، وربما توحي أيضاً ببعض نتائجه .

حل النظم يعني في الخطاب القديم " أن يعمد الكاتب إلى شعر ليحل فيه عقد الوزن فيصيره منثوراً "[٤]، ويساويه هذا المصطلح شهرة ودلالة مصطلح آخر هو " نثر النظم "، وهو أن يلجأ الناثر إلى أبيات من الشعر تروقه فينقلها إلى سياق النثر ، هذا التعريف يتبادر إلى الذهن حتى دون أن يلجأ الباحث إلى تتبع تجليات الفكرة في الكتب القديمة ، هو تعريف كما يقول المناطقة مفهوم بذاته . لكن السؤال المهم هنا هو : أي شيء ينثر في النظم أو يحل ؟ يتبادر إلى الذهن دون إعنات له أن المنثور ، أو المحلول هو المعنى ، وهو نقطة الالتقاء بين الفنين ، هذا ما يمكن أن نستخلصه من ثلة التعريفات التي جمعها معجم المصطلحات البلاغية[٥].

لكن المعنى ليس قضية يمكن تجاوزها بيسر ، إننا هنا أمام سياقين مختلفين ، يتم انتقال المعنى من أحدهما إلى الآخر ، فأي شيء ينقل في المعنى ؟ وهل يحتفظ في وسيطه اللغوي الجديد " النثر " بنفس خصائصه في وسيطه القديم " النظم " ؟ وهل ثمة علاقة بين المعنى والوسيط اللغوي نفسه سواء أكان رسالة أو قصيدة ؟ ثم ما دور الوسائل الأخرى للوسيط اللغوي في التأثير على المعنى ؟ والوسائل الأخرى قد تكون الوزن والقافية والصورة وسياق التلقي ، ووسائل أخرى كثيرة نتبينها في حينها .

إن السؤال المركزي في البحث هو عن الكيفية التي ينتقل بها المعنى الواحد داخل وسائط لغوية مختلفة . ما الذي يلجأ إليه الناثر حين ينقل المعنى من النظم ؟ هل يوجز المعنى ؟ أم يفكك أجزاءه ؟ أم ينقله كما هو ؟ وكيف يتم كل هذا ؟

إن المعنى المنقول كان يحيا في سياق لغوي ذي خصائص معينة ، أخذ منه لينقل إلى سياق آخر بخصائص مختلفة . فما الفرق بين الحياتين ؟ وما الفرق بين السياقين ؟ وأما السؤال الأخير الذي يعنى به البحث هو ، ما الذي يلجىء الناثر إلى هذا الحيز الضيق وهو النظم ليسطو على معانيه وينقلها إلى حيزه ؟ هنا نجد نمطاً من الحيل الأسلوبية القديمة ، يلجأ إليه الكاتب ليوسع من إمكاناته التعبيرية ، وقد استخدم ستيفن أولمان هذا المصطلح " الحيل " ليعبر به عن الإمكانات الأسلوبية للغات معينة[٦] وقد تردد بين وصفه مرة بالحيل الأسلوبية وأخرى بالحيل التعبيرية ، لكن يبدو أنهما عنده مترادفان ، وقد حدد التعبيرية بأنها تشمل عند دارس الأسلوب مساحات كبيرة من السمات اللغوية التي تشترك في شيء واحد ، وهو أنها لا تمس معنى القول : أي المعلومات التي يؤديها مساً مباشراً ، فكل ما يتجاوز الجانب الإشاري أو الإعلامي من اللغة فهو داخل في دائرة التعبيرية ، وهذه تشمل الظلال الوجدانية والتأكيد والإيقاع والتوازن وحلاوة الجرس ، وكذلك العناصر الإيحائية التي تضع أسلوبنا داخل عرف لغوي معين (أدبي أو شائع ، أو عامي إلخ) أو تربطه بوسط معين (تاريخي أو أجنبي، أو إقليمي ، أو مهني ... إلخ)[٧].

إن هناك إمكانات أسلوبية أو تعبيرية أخرى تحدث عنها أولمان تبدو وثيقة الصلة بما استقر بحثه عند العرب في علم المعاني ، سيعرض لها البحث في حينها ، وهي إمكانات تزيد مجال البحث عمقاً ، ذلك أن الأمر هنا لا يكتفي بتتبع هذه الحيل الأسلوبية عند الشاعر فقط ، وعرضها على بساط البحث ، بل تتبع هذه الحيل الناجزة حين تنتقل إلى مجال النثر ، ويبحث التحولات التي تطرأ عليها ، والأشكال الجديدة التي تختفي وراءها . لكن هذا البحث لا يتم إلا بعد تتبع الفكرة في سياقها

التاريخي ، وعرض الإطار النظري الذي يتم من خلاله تفصيل هذه الحيل الأسلوبية .

(٢)

تبدو مسألة " حل النظم " في التراث العربي من الأفكار التي يرتبط ظهورها بسياق حضاري معين ، شأنها شأن بعض الأفكار والقضايا الأدبية التي لا يستطاع سبر أغوارها تماماً إلا من خلال السياق التي تجلت فيه : قضيتا الأغراض الشعرية ، ونهج القصيدة ، نموذجان لهذا الارتباط الوثيق بين الفكرة والسياق الحضاري ، على الرغم من أن السياق في هذه الحالة الأخيرة امتد قروناً عديدة ، لكن لم تستطع القضيتان أن تصمدا بتبدل هذا السياق الحضاري ، وإحلال سياق آخر ، له رؤية مخالفة للشعر ، وللموضوعات التي يمكن أن يوغل فيها ، أو التي يكف عنها .

ظهرت الفكرة بعد أن استقر ديوان الإنشاء في أواخر الدولة الأموية ، وأوائل الدولة العباسية ، ونظامه الداخلي ، وتحددت علاقته بالخليفة القائم ، وتحدد الدور المنوط به ، كما تحددت أيضاً شروط يجب أن تتوافر في الشخص ككاتب حتى يتسنى له الالتحاق بديوان الإنشاء .

حين نتحدث عن الجاحظ ت . ٢٥٥ ، وهو أول من قام بجهد وافر لتأصيل تقاليد للأساليب النثرية على الرغم من أنه لم يكن يوماً ما كاتباً في ديوان الإنشاء نجد إشارات متباعدة لأقوال منثورة أخذت من الشعر ، أو أن يكون الشعر أخذ منها " قال لقمان لابنه : أي بني ، إني قد ندمت على الكلام ، ولم أندم على السكوت ، وقال الشاعر :

ما إن ندمت على سكوتي مرة ولقد ندمت على الكلام مراراً[٨]

لا يعلق الجاحظ على مثل هذه الإشارات ، بل يوردها على أنها مما استقر للأساليب الشعرية أو النثرية ، ومما هو جائز لكلا الفنين .

ابن قتيبة (ت : ٢٧٦) ، وهو أول من ألف في " أدب الكاتب " لا يورد مسألة حل النظم ضمن المعارف التي يجب على الكاتب أن يقوم بها ، على الرغم من اهتمامه بالشعر ، وتأليفه كتاباً كاملاً عن الشعر والشعراء ، يظن أنه ألفه خصيصاً لأجل الكتّاب دليلاً على أن معرفة الأساليب الشعرية لديه هي من المعارف الأساسية لأي كاتب[٩].

أما قدامة بن جعفر (ت : ٣٣٠) فلا ندري ما إذا كان أشار في كتابه عن " الخراج وصناعة الكتابة " عن هذا الموضوع أم لا[١٠]، فالجزء الأساسي من الكتاب مفقود ، وما طبع منه يبدأ تقريباً من منتصفه ، وإن كان من المظنون أن قدامة لم يلتفت إلى هذه المسألة اتساقاً مع إهماله لموضوع السرقات في كتابه " نقد الشعر ".

ابن طباطبا (ت : ٣٢٢) هو أول من أشار إليها إشارات صريحة في " عيار الشعر "، وإشاراته تتسق مع تصوره للشعر الذي كان يربطه دوماً بالرسائل ، ويؤكد في أكثر من موضع على أن الشاعر يجب أن يسلك منهاج أصحاب الرسائل في بلاغاتهم ، وتصرفاتهم في مكاتباتهم ، فإن للشعر فصولاً كفصول الرسائل[١١]، وهو لذلك يرى أن ملكية المعنى ملكية شائعة لا تحصر في فن أو شخص ، ولا يتهم الشاعر حين ينقل المعنى عن غيره ، لذلك فإن وجد معنى لطيفاً في المنثور من الكلام وفي الخطب والإشارات والرسائل والأمثال ، فتناوله وجعله شعراً كان أخفى وأحسن[١٢]، والإشارة السابقة أول إشارة لهذا الموضوع ، والملاحظ فيها الاتجاه العكسي في حركة المعنى ، فمسألتنا هي النثر المنظوم ، أما ابن طباطبا فيتحدث هنا عن نظم المنثور ، يورد أيضاً في الكتاب رد للعتابي عن سؤال : بما قدرت على البلاغة ؟ فيقول : بحل معقول الكلام،

فالشعر رسائل معقودة والرسائل شعر محلول[١٣]. نجد هنا في إشارة ابن طباطبا ، وفي رد العتابي تصوراً شاع في النقد العربي بفضل الجاحظ عن المعاني المطروحة في الطريق[١٤]، نجد أيضاً تسامحاً ملحوظاً في موضوع السرقات لكن ابن طباطبا لم يتتبع المسألة إلى أكثر مما عرض، لقد كانت في حاجة إلى كتاب يتحدث عن فنون النثر ، وما يحتاجه الناثر في صناعته ، ولقد قام بهذه المهمة أواخر القرن الرابع أبو هلال العسكري (ت : ٣٩٥) الذي كان أول من فصل الحديث في هذه المسألة تفصيلاً مهماً في " الصناعتين ". لقد انطلق العسكري من نفس فكرة الجاحظ عن المعاني المطروحة في الطريق ، فرأى أن هناك تداولاً للمعاني ، أطبق المتقدمون والمتأخرون عليها – حسب رأيه[١٥]. ومحك الرداءة في هذا التداول أن يأخذ الأديب المعنى بلفظه كله ، أو يأخذه فيفسده ، ويقتصر فيه عمن تقدمه ، لقد كان العسكري مشغولاً في أثناء حديثه عن تداول المعاني بقضية السرقات ، وقد حاول أن يرسم للشاعر أو الكاتب طرقاً في هذا التداول ، تختفي بها آثار سرقته ، فللشاعر أو الكاتب أن يأخذ معنى من نظم فيورده في نثر ، أو نثر فيورده في نظم ، أو ينقل المعنى المستعمل في صفة خمر فيجعله في مديح ، أو في مديح فينقله إلى وصف[١٦]، وهكذا . لم يكتف العسكري بالتنبيه على هذا الطريق الجديد القديم ، بل أورد في كتابه حشداً من النماذج التي يتم فيها تداول المعنى بين النظم والنثر[١٧]. ثم انتقل نقلة جديدة تحدث فيها عن طرق تداول المعنى الواحد ، والكيفية التي ينتقل بها من النظم إلى النثر، وقد حددها في أربعة ضروب :

– ضرب منها يكون بإدخال لفظة بين ألفاظه .

– وضرب ينحل بتأخير لفظة منه ، وتقديم أخرى فيحسن محلوله ويستقيم .

- وضرب منه على هذا الوجه ، ولا يحسن ، ولا يستقيم .

- وضرب تكسو ما تحله من المعاني ألفاظاً من عندك ، وهذا أرفع درجاتك[١٨].

هذا النص يثير مشكلات تخص مفهوم المعنى المتداول ، ودرجة التطابق بين الصياغتين ، ودرجات الحسن أو القبح ، ومعنى الإبداع الأدبي ، والمفاهيم التي يتحرك فيها في القرن الرابع ، لكن العسكري لا يتقدم خطوة في تحليل هذه الأضرب ، ولا كان معنياً بتتبع التغييرات التي قد تطرأ على المعنى نتيجة إعادة صياغته ، لقد أورد الأمثلة تاركاً للقارئ تحليلها ، واستخلاص النتائج منها ، وتاركاً أيضاً الإجابة عن كثير من الأسئلة التي تطرأ جراء هذا التحليل .

إن حل النظم يعني لديه الاتساع في التركيب ، كما أن نظم المحلول يعني العكس ، أي الإيجاز منه ، والاختصار ، هذه رؤيته التي نص عليها في كتابه في أثناء حديثه عن سهولة حل المنظوم ، أو نظم المحلول ، مقارنة بابتدائهما " لأن المعاني إذا حلت منظوماً ، أو نظمت منثوراً حاضرة بين يديك ، تزيد فيها شيئاً فينحل ، أو تنقص منها شيئاً فينتظم "[١٩].

فما طبيعة هذا الشيء الذي يزاد أو ينتقص من المعنى ؟ وهل يبقى المعنى كما هو في الحالتين ؟ هناك نص للعسكري يلقي ضوءاً على هذه النقطة حين يتحدث عن أن من النظم ما لا يمكن حله أصلاً بتأخير لفظة ، وتقديم أخرى منه حتى يلحق به التغيير والزيادة والنقصان[٢٠].

إن ما يمكن فهمه هنا يرتبط بالنقطة السابقة ، فشرط انتقال المعنى من النظم إلى النثر ألا يلحق به التغيير والزيادة والنقصان ، فإن حدث فلا يمكن حل النظم ، وإذن فإن المعنى في تصوره قد تحله بأن تزيد فيه

شيئاً ، ومع ذلك فإنه يحافظ على صورته الأولى في النظم ، كيف ذلك ؟ لقد أورد ابن الأثير الفكرة نفسها في المثل السائر ، وعرض لها أمثلة ، تحليلها يلقي مزيداً من الضوء على هذه الفكرة .

في كتاب الكلاعي (ت : ٤٠٥) إحكام صنعة الكلام ، لا نجد إشارات واضحة عن هذه المسألة ، لكن نجده يسير في استشهاداته على المفاهيم والقضايا البلاغية سير غيره من النقاد والبلاغيين ، أي يستشهد على المفهوم الواحد من القرآن الكريم أو من الشعر أو النثر ، دليلاً على أن هناك تماثلاً في نظام البلاغة ينتظم الكلام كله دون اعتبار للصورة التي يكون فيها ، يقول " وتأملت – أدام الله توفيقك – النثر ، فوجدت فيه أنواع البديع ما في النظم ، فأغفلت ذكرها في هذا الكتاب ، لأن كثيراً من العلماء قد عنوا بهذا الباب "[٢١].

أما أبو سعد محمد بن علي بن خلف الهمذاني (ت : ٤١٣) ، فقد انتقل بهذه المسألة نقلة نوعية ، حين ألف فيها كتاباً كاملاً هو " منثور المنظوم للبهائي "[٢٢].

في مقدمة الكتاب اتبع خطة إقناع لما يرومه من جهد ، وليجعل ما قام به مقبولاً ، بدأ بفكرة عامة مؤداها أن تأكيد العناية بتهذيب العبارة يجري مجرى العبادة[٢٣]، ثم انتقل بعدها إلى فكرة أقل عمومية لينفذ بعدها إلى غرضه ، وهي أن العرب التي لها فصل الخطاب قد جردت ألفاظها المصفاة المخزونة في كلماتها المقفاة الموزونة[٢٤]، أما غرضه الأساسي الذي أوضحه في المقدمة ، والذي من أجله ألف كتابه ، هو أنه إذا أخذ من الشعر أحسنه ، أو بتعبيره " إذا قطف زهره ، وسبك جوهره ، ثم غير تأليفه ، وجدد ترصيفه ، وعرض في معرض الخطابة ، وعدل به إلى مذهب الكتابة ، تولد عنه فرع يزيد على الأصل ، ونوع ينيف على الجنس[٢٥].

هناك إشارتان مهمتان نلمحهما في هذا الاقتباس :

الأولى أنه ليس كل الشعر قابل لأن ينحل ، والإشارة وإن تبدو غير واضحة تماماً في تعبيره " قطف زهره " فإنها أكثر وضوحاً في موضع تال ، حين يقول " ولما فكرت في هذا النمط ، ووجدته من زكاة الأدب ، نظرت إلى أشعار العرب ، فتتبعت من ألفاظها ما هو بذهب الترسل أليق ، وبطريق الكتابة آنس "[٢٦].

الثانية أن الصياغة الجديدة للمعنى الشعري أفضل من الأصل ، فهل الفضل هنا فضل عام ، أي أن كل صياغة نثرية لمعنى شعري هي الأفضل بالضرورة ، أم أن صياغته وحدها هي كذلك ، بناء الأفعال لديه للمجهول في هذا الاقتباس يوحي بعمومية الإشارة ، وليست خصوصيتها.

لكنه يؤكد بعد ذلك على أن " تلك الصياغات فيما قصدته من هذا التحليل باقية على عهدها في التأليف والتركيب والترتيب ، لم ينقص منها بنية ، ولم يتغير لها صيغة "[٢٧].

هنا نجد تناقضاً ظاهراً بين هذه الفقرة وتلك ، أو نجد على الأقل عدم وضوح ، فما هذا الفرع الذي يزيد على الأصل ، إن لم يكن الصياغة ؟ وكيف يحافظ على ارتباط الصياغة بأصلها الشعري ، وهي في الوقت نفسه تزيد على الأصل ؟ فإذا فسرت الزيادة هنا على أنها التوسعات التي تحدث في الصياغة الشعرية ليتحول إلى نثر ، أفلا تؤثر مثل هذه التوسعات على الصياغة الشعرية ذاتها ؟ فتكون مختلفة حسناً ، أو قبحاً عن الأصل . مثل هذه الأسئلة تزداد انكشافاً بتحليل ما قام به من جهد في حل أبيات الشعر[٢٨].

أما علي بن خلف في كتابه " مواد البيان " فعلى الرغم من أنه

خصص أغلب كتابه لصناعة الكتابة ، وفصل الحديث عن كثير مما يرتبط بها ، فإنه لم يقف أمام مسألة " حل النظم " وقفة طويلة ، بل أشار إليها سريعاً في كتابه الذي يزيد عدد صفحاته عن ستمائة وخمسين صفحة ، بيد أنه لم يعرض للمسألة نفسها ، بل أورد نماذج مما نقل من النظم إلى النثر أو العكس ، في معرض حديثه عن موضوع السرقات(٢٩).

عند ابن الأثير(٣٠) تأخذ المسألة منحى مختلفاً عما أخذته عند السابقين عليه سواء في السياق الذي وردت فيه ، أم في طريقة ابن الأثير في عرضها ، والامتداد الذي طالها على يديه . لم يرد حل المنظوم في سياق قضية السرقات كما عرضها غيره خاصة أبو هلال العسكري ، بل جاءت في سياق " الطريق إلى تعلم الكتابة " الذي يراه كنز الكتابة ومنبعها ، وما رأى أن أحداً تكلم فيه بشيء ، وينقسم هذا الطريق عنده إلى ثلاث شعب :

الأولى أن يتصفح الكاتب كتابة المتقدمين ، ويطلع على أوضاعهم في استعمال الألفاظ والمعاني ، ثم يحذو حذوهم ، وهذه أدنى الطبقات عندي .

الثانية أن يمزج كتابة المتقدمين بما يستجيده لنفسه من زيادة حسنة ، إما في تحسين ألفاظ ، أو في تحسين معان ، وهذه هي الطبقة الوسطى ، وهذه أعلى من التي قبلها .

الثالثة أن لا يتصفح كتابة المتقدمين ، ولا يطلع على شيء منها ، بل يصرف همه إلى حفظ القرآن الكريم ، وكثير من الأخبار النبوية ، وعدة من دواوين فحول الشعراء ممن غلب على شعره الإجادة في المعاني والألفاظ ، ثم يأخذ في الاقتباس من هذه الثلاثة ، أعني القرآن ، والأخبار النبوية ، والأشعار ، فيقوم ويقع ، ويخطىء ويصيب ،

ويضل ويهتدي ، حتى يستقيم على طريقة يفتتحها لنفسه ، وأخلق بتلك الطريق أن تكون مبتدعة غريبة ، لا شركة لأحد من المتقدمين فيها ، وهذه الطريق هي طريق الاجتهاد ، وصاحبها يعد إماماً في فن الكتابة[٣١].

هذا الإطار الذي وضع فيه ابن الأثير مسألة حل النظم لا شك يعطي مشروعية لمن يقوم بهذا الحل ، فلا يحتاج إلى إخفاء سرقته ، ولا نقل المعنى من غرض إلى آخر ، كما كان يحاول أبو هلال العسكري ، بل إن هذه المشروعية تتأكد عنده حين ينص على أن هذا الحل هو أعلى درجة يمكن أن يصل إليها من يحاول الكتابة ، لا يكتفي ابن الأثير بحل النظم ، بل يقرن معها حل الآيات القرآنية والأخبار النبوية ، ليس هذا الاقتران من ابتداعه ، كما ينص هو على ذلك ، فقد سبقه إليه سابقون[٣٢].

على أن التقنيات التي يلجأ إليها من يحل النظم تختلف عن تقنيات حل الآيات أو الأخبار النبوية ، فحل النظم أو الأبيات الشعرية كما يقول ينحل من خلال ثلاثة أساليب :

الأول وهو أدناها مرتبة أن يأخذ الناثر بيتاً من الشعر ، فينثره بلفظه من غير زيادة ، وهذا عيب فاحش .

الثاني وهو وسط هو أن ينثر المعنى المنظوم ببعض ألفاظه ، ويغرم عن البعض بألفاظ أخرى ، وهنا تظهر الصنعة في المماثلة والمشابهة .

الثالث وهو أعلى من القسمين الأولين ، فهو أن يؤخذ المعنى ، فيصاغ بألفاظ غير ألفاظه ، ثم يتبين حذق الصانع في صياغته ، ويعلم مقدار تصرفه في صناعته ، فإن استطاع الزيادة على المعنى فتلك

الدرجة العالية ، وإلا أحسن التصرف ، وأتقن التأليف ، ليكون أولى بذلك المعنى من صاحبه الأول[٣٣].

عند مقارنة أسلوب ابن الأثير في الحل مع أسلوب العسكري ، نجد تقارباً واضحاً ، فالأسلوب الأول هنا هو الثاني والثالث عند العسكري ، والأسلوب الثاني هنا يماثل الأول هناك ، أما الثالث فمتطابق مع الرابع عند العسكري ، لكن العسكري يتميز بقدرته العالية على التحليل ، وملاحظة اختلافات الصياغة .

أما حل الآيات القرآنية فله أسلوب يختلف عنده عن حل النظم " لأن ألفاظه ينبغي أن يحافظ عليها ، لمكان فصاحتها ، إلا أنه لا ينبغي أن يؤخذ لفظ الآية بجملته ، فإن ذلك من باب التضمين ، وإنما يؤخذ بعضه، فإما أن يجعل أولاً لكلام ، أو آخراً حسب ما تقتضيه موضعه "[٣٤].

آخر ما أثاره ابن الأثير من أفكار حول هذه المسألة هو أن بعض الأبيات يضيق المجال فيها حين تنتثر ، فلا يستطيع حتى الماهر في هذه الصناعة أن يخرج عن ألفاظ هذه الأبيات ، وإنما يكون هذا لعدم النظير ، وهي فكرة العسكري نفسها ، لكن ابن الأثير يعلل لهذا الضيق بأن المعنى ينحصر في مقصد من المقاصد ، حتى لا يكاد يأتي إلا فذاً[٣٥]، ويستدل على ذلك ببيتين لأبي تمام والمتنبي ، يبين من خلالهما عدم القدرة على حلهما ، لكنه في لفتة ذات دلالة يقوم بهذا الحل معقباً على ذلك بإعجاب شديد ، وتنويه بما فعل[٣٦].

أما القلقشندي فلم يقدم جديداً في عرضه للمسألة في كتابه "صبح الأعشى "، سوى إشارته إلى أن عبدالحميد الكاتب هو أول من ابتدع هذه الطريقة[٣٧]. لقد اعتمد على أبي هلال العسكري وابن الأثير كثيراً في تتبعه لجزئيّاتها ، كما ارتضى لها أيضاً السياق الذي وضعه لها

ابن الأثير ، وكثير من أمثلته وردت في الصناعتين والمثل السائر ، وأحياناً " حسن التوصل إلى صناعة الترسل " لشهاب الدين الحلبي الذي عرض للقضية أيضاً دون أن يقدم فيها ما يخرج عن خطة العسكري ، أو ابن الأثير[٣٨].

(٣)

لم يكن من عرض لهم البحث هنا هم كل من كتبوا في مسألة حل النظم ، فهناك آخرون أشار لهم أحمد مطلوب في معجم المصطلحات البلاغية وتطورها[٣٩]. لكن المعلمان البارزان هنا هما أبو هلال العسكري ومن بعده ابن الأثير ، فهما اللذان وضعا لهذه المسألة حدودها ، وأبرزاها في الوعي النقدي ، كما كان لابن الأثير فضل نقلها من دائرة السرقات إلى دائرة مشروعية مقبولة ، يجب أن يعيها الكاتب ، بل لا يجوز أن يكون كاتباً حتى يبرع فيها ، وهي نقلة معيارية قد لا تكون لها قيمة نقدية كبيرة ، فدائرة السرقات هي مكان بحثها الملائم في المنظور القديم ، أما الآن فإن تفكيك المعاني ونقلها ، سواء داخل وسيط لغوي معين ، أو من وسيط إلى آخر ، ومستويات الخفاء والتجلي في هذا النقل، ودرجات الحسن المصاحبة له ، وكل ما يتصل بقضية السرقات التي ينظر إلى مسألة حل النظم من خلالها ، كل هذا يبحث في إطار مشكلة المعنى التي التبست مصطلحاتها ، وغمضت ، حتى استعملت كلمة المعنى في الكتابات القديمة كما يقول مصطفى ناصف استعمالات متعددة ، فهي ١ – الغرض الذي يقصد إليه المتكلم ، ٢ – الفكرة النثرية العامة المتخلفة في شرح القصيدة أو نثرها ، ٣ – الأفكار الفلسفية والخلقية خاصة ، ٤ – التصورات الغريبة والأشباه النادرة[٤٠].

لم يكن تعدد استعمالات كلمة المعنى هو وجه الغموض الوحيد ، بل كان هناك وجه آخر يتشابك فيه استعمال كلمة " لفظ " في التراث القديم مع استعمالات كلمة معنى ، فاللفظ استخدم للتعبير عن " الصورة الدقيقة للمعنى ، وما تنطوي عليه من تفصيلات ، تهمل غالباً في التعبير النثري المقابل "[٤١]، وهو هنا يتقاطع جزئياً مع مفهوم " معنى المعنى " الذي اختطه عبدالقاهر في دلائل الإعجاز[٤٢].

لقد كانت السرقات أثراً من آثار فكرتين شاعتا في التراث النقدي :

الأولى فكرة المعاني المطروحة في الطريق التي عبر عنها الجاحظ[٤٣]، وقد تدوولت هذه الفكرة في جل الكتب اللاحقة ، وسماها ابن الأثير " تداول المعاني "، ولم يكد أحد من القدماء يرفضها .

الثانية قلة المعاني ، وهي فكرة ظهرت على ألسنة الشعراء أولاً - عند عنترة وغيره[٤٤]، ثم عبر عنها ابن طباطبا بوضوح في عيار الشعر ، وسماها بالمحنة أو المأزق[٤٥]. وقد ظلت هذه الفكرة هي الأكثر بروزاً في وعي النقاد والشعراء ، ومن بعدهم الكتاب ، وبسببها ولأسباب أخرى لجأ الكتاب إلى مسألة " حل النظم "[٤٦]، فقد كان شائعاً في التراث أن المعاني لا تتزايد ، وإنما تتزايد الألفاظ[٤٧]. وإذن لا مناص من اللجوء إلى مستودع المعاني الثر الذي جمعت فيه العرب خلاصة خبرتها الجمالية ، وهو الشعر[٤٨].

لقد نوقشت الفكرتان كثيراً ، وطرحت أسئلة حول ماهية المعاني المطروحة أو القليلة[٤٩]، وقيل في المعاني المطروحة أنها تحتوي في قلبها على تفرقة بين أصل للمعنى ومعان ثوان ، كما أن فيها فرقاً بين

البديع وطبقة أخرى من المعنى عارية منه ، وفيها أن المجاز يحسن المعنى الحرفي(٥٠)، واستنتاجات أخرى ترتد كلها إلى هذه الصيغة .

أصل للمعنى + زخرف وزينة (بلاغة) = قول شعري (جميل)

رفض هذه الفكرة صلاح فضل(٥١)، وشكري عياد الذي رأى في الأصل المعنوي فكرة صعبة التصور ، كما أنها واضحة القصور كمفهوم بلاغي(٥٢)، و رفضها أيضاً تودوروف الذي رأى أن هناك خطأً في الرأي القائل بأن المتكلم يملك معنى جاهزاً . فيعبر عنه بالأشكال اللسانية ، إن التعبير اللغوي هو العملية التي تكون فيها كل العناصر ، وكل المظاهر ذات دلالة ، وإن تكن على درجات متفاوتة ، ولا وجود للمعنى قبل أن نتلفظه وندركه ، وهو يولد في تلك اللحظة بالذات ، ولا يختصر إلى معلومة ينقلها المظهر الخارجي للمنطوق ، ولا وجود لمنطقين يتطابق معناهما تماماً عندما تختلف طريقة لفظهما(٥٣) .

هذا الرفض أثر من آثار بعض اتجاهات البحث اللساني الذي أسرف في تصور العلاقة بين اللغة والفكر ، معطياً للغة اليد العليا في هذه العلاقة ، كما نلاحظ في رأي تودوروف ، لكن استقراء الأشكال المتغيرة للمعنى في حدود قضية السرقات أو في مسألة حل النظم يناقض هذه الفكرة ، فالأصل المعنوي موجود في مكان ما داخل الشكل ، وهو يتضح من خلال التغيرات التي تطرأ على هذا الشكل حين ينتقل من قصيدة إلى أخرى ، أو من الشعر إلى النثر ، أو العكس ، وأحسب أنه هنا يجب التمييز بين مصطلحين هما " أصل المعنى " و" شكل المعنى "، ويمكن التمثيل لهما على النحو التالي :

أصل المعنى

شكل المعنى = معنى المعنى

إيحاءات المعنى الثاني

فشكل المعنى تبعاً لهذا التخطيط يحتوي على عناصر ثلاثة ، يعد أصل المعنى أحد هذه العناصر ، بينما يعد معنى المعنى هو التركيب بالمفهوم الواسع لهذا المصطلح ، وأما إيحاءات المعنى فهي جملة من عناصر لغوية وغير لغوية تتشابك فيما بينها لتحدث التأثير النهائي .

إن قيمة هذا التخطيط أنه يسمح بعناصر غير لغوية فيه ، فالإيقاع الشعري أو النثري ، والسياق العام ، وحالة المتلقي ، ونوعه ، ودرجة تكيفه ، كلها عناصر تسهم في درجة توتر هذه الإيحاءات ، كما أنه يكتسب قيمة أخرى في أنه لا يجعل أصل المعنى في مواجهة حادة مع بقية العناصر من حيث كونهم يشكلون كلاً موحداً هو " شكل المعنى ". وقريب من هذا التصور عن العلاقة بين شكل المعنى وأصله ما طرحه تشومسكي عن العلاقة بين البنية السطحية والبنية العميقة .

حين نقول " محمد بحر " ، فإننا نقف هنا إزاء شكل للمعنى يتحدد كما يلي :

أصل المعنى : محمد كريم / غامض / ذو خطورة / عالم (نلاحظ أن الصورة تحوي أكثر من أصل للمعنى ، يختار واحد منها بناء على السياق) .

معنى المعنى : محمد بحر .

إيحاءات المعنى : وتتحدد من خلال سياقين : السياق اللغوي والسياق العام .

وتؤدي نظرية الحقول الدلالية دوراً مهما هنا في تحديد وجهة أصل المعنى ، فكلمة بحر تتداعى معها ألفاظ مثل سفينة / شراع / أمواج عالية أو هادئة / عمق / أسماك وكائنات بحرية أخرى / خوف / هواء لطيف أو شديد / صيف / .. .. .. هنا يكون للسياق اللغوي دور في

تحديد الدلالة المقصودة ، مع التأكيد على أن هناك تفاعلاً ما يتم بين أطراف التركيب الواحد[54] ، لا يتم فيه استبعاد بقية عناصر الحقل الدلالي لكلمة " بحر " ، إنها تبرز فقط أحد هذه العناصر بناءً على السياق تاركة البقية تؤثر بدرجة أو بأخرى ، لذلك فإننا حين نختزل عبارة " محمد بحر " إلى أنه كريم أو غامض أو .. .. إلخ ، نكون قد أهملنا في الوقت نفسه بقية العناصر التي يتكون منها شكل المعنى ، ونكون أسأنا فهم هذا الشكل . إن هذه الجملة تعد هنا شكلاً ناقصاً للمعنى ، لأنها مجردة من كثير من الإيحاءات ، لذلك يمكن أن نقول إنها جملة محايدة .

يمكن القول بناءً على ما سبق بأن الأصل المعنوي تحدده إيحاءات المعنى ، ثم يسهم هذا الأصل المحدد في توجيه توقعات القارىء فيما يلي من كلام ، فهل يمكن القول بأن أصل المعنى هو الفكرة التي قامت عليها مسألة " حل النظم " ؟ ليس ذلك تماماً ، فأصول المعاني أقرب إلى أن تكون محايدة جمالياً ، وهي من ذلك الميراث الجماعي الذي لا يتمايز فيه شخص عن آخر ، واللجوء إلى النظم كي تحل من خلاله أصول المعاني لا يحقق فائدة جمالية ما .

لقد قامت الاختيارات الشعرية في مسألة حل النظم على أسس جمالية واضحة وذوق فطري عال ، وهذا يعني أنهم كانوا يبحثون عن شيء ما داخل هذه الأبيات يمكن نقله إلى النثر ، ليس أصل المعنى فقط، وهو المنطقة المشتركة بين النظم والنثر ، بل شيء آخر ، سيتضح أكثر من خلال تحليل بعض النماذج في هذا الإطار .

(٤)

هذا التحليل – وهو يعدّ الجزء الرئيس في البحث – يستفيد من

جملة من المفاهيم التي استقرت في درس التعبير اللغوي بدرجاته المختلفة بدءاً من الدلالة أو المعنى بما يتفرع عنها من موضوعات ، مثلاً موضوع الرصف أو ما يسمى بالمصاحبات اللغوية ، وهي الارتباط الاعتيادي لكلمة ما في اللغة بكلمة أخرى معينة ، أو استعمال وحدتين معجميتين منفصلتين ، استعمالهما عادة مرتبتين الواحدة بالأخرى[٥٥]، هل يحافظ الناثر في أثناء حله للنظم على هاتين الوحدتين ، أم يفك الارتباط بينهما ؟

أو موضوع الحقول الدلالية[٥٦]، وله قيمته في أكثر من مستوى من التحليل . فقد يختار أحد عناصر الحقل الدلالي لكلمة ما في نص شعري . بينما يتغير هذا العنصر إذا انتقلت الكلمة نفسها من دائرة الشعر إلى دائرة النثر .

كما أن موضوع الصورة وثيق الارتباط بنظرية الحقول الدلالية من حيث إن سياق الصورة ، وجملة العلاقات المتشابكة بين أطرافها له تأثيره في اختيار هذا العنصر أو ذاك من الحقول الدلالية لكلمات الصورة.

أو موضوع المشترك اللفظي ، وهو الكلمة التي تحمل أكثر من معنى يحدد السياق إحداها[٥٧]، وله أنواعه المتعددة ، أو موضوع الترادف الكامل أو شبه الترادف ، أو التقارب الدلالي بين الألفاظ أو استخدام التعبير المماثل ، أو الجمل المترادفة ، وذلك حين تملك جملتان نفس المعنى في اللغة الواحدة ، أو الترجمة وذلك حين يتطابق التعبيران أو الجملتان في اللغتين ، أو في داخل اللغة الواحدة حين يختلف مستوى الخطاب كأن يترجم نص علمي إلى اللغة الشائعة ، أو يترجم نص شعري إلى نثري[٥٨]. هناك أيضاً موضوع أسباب تغير المعنى ، وأشكال هذا

التغير ، وتتحدد في أربعة هي ١ – توسيع المعنى . ٢ – تضييق المعنى. ٣ – نقل المعنى . ٤ – المبالغة[٥٩].

وحين ينتقل التحليل إلى مستوى الجملة فان التركيب وترتيب الكلمات يكون له مكان ملحوظ ، فترتيب الكلمات هو مظهر التركيب الرئيسي[٦٠]، والترتيب يخضع لقوانين علم المعاني بالمنظور القديم بمباحثه في التقديم والتأخير والفصل والوصل والقصر والإضمار والحذف وغير ذلك ، مثل هذه القوانين تضبط إيقاع الجملة ، وتوجه المعنى داخلها ، وفي سياق النظم أو النثر فإن لتركيب الجملة أهمية خاصة ، على اعتبار أن الشعر كما يقول مصطفى ناصف طريقة في تأليف الكلمات ، وربطها ، وتنظيمها ، وإذا غيرت هذا النظام تغير المعنى ، وبعبارة أخرى خرجت من الشعر إلى النثر ، ومن الجيد إلى الردىء ، إن تغير نظام الكلمات يغير معنى العبارة[٦١]، وإذا نحينا النظرية المعيارية في تحديد مستويات المعنى أو الجودة بين الشعر والنثر ، فإن هناك طرقاً لجأ إليها الشعراء القدماء لتغيير تركيب العبارة دون نقلها من حيز الشعر إلى حيز النثر ، وفي المقابل فإن كتّاب الرسائل والخطباء نقلوا جملاً كاملة من الشعر إلى النثر دون أن يغيروا شيئاً في نظام ترتيبها . إن هناك اجتهادات حول إعطاء بعض التراكيب النحوية سمة الشعرية بعيداً عن الجانب الصوتي فيها ، ويتم ذلك إذا وضعت الأجزاء النحوية المتناظرة في كلام متصل بعضها ببعض بطريقة الوصل أو بطريقة الفصل ، أو جمع بينها بطريقة لافتة أخرى[٦٢]، فهل يظل هذا التركيب النحوي محتفظاً بسمة الشعرية فيه ، وإن نقل إلى النثر ؟ سؤال لا يجاب عنه بوضوح إلا من خلال تحليل النماذج .

هناك أيضاً ظاهرة التوازي السيمتري ، ولها قوانينها التي

تضبط أنساق الجمل المتتالية في النثر والنظم معاً ، فهي تضبط جماليات التفاوت المحسوب بينها في الطول طبقاً لنظام خاص[٦٣]، ففي النثر ينبغي أن تكون الوحدة الثانية أكثر طولاً من الوحدة الأولى حسب رأي رومان جاكبسون[٦٤]، وللنقاد العرب آراء جيدة حول هذه الظاهرة ، وإذا كان الأمر هنا محصوراً في مسألة حل النظم ، فهل يتبع الناثر قوانين هذه الظاهرة في نقله للمعنى ، أم أن له شأناً آخر في ذلك ؟

إن درس مسألة حل النظم بوصفها حيلة أسلوبية يقع داخل دائرة تمييز الخصائص المعبرة للغة ما ، ويتم هذا التمييز بطريقتين ، الأولى مقارنة وسائل التعبير فيها بوسائل في لغة أخرى ، والثانية مقارنة الأنماط التعبيرية الأساسية في اللغة نفسها ، مراعين الأوساط التي تختص بها ، والمناسبات التي تصلح لها ، والأغراض التي تدعو إلى اختيارها[٦٥]، لكن إذا كانت هذه الأنماط التعبيرية تؤدي نفس المعنى، لكنها تختلف في البنية اللغوية ، فمن الممكن القول إنهما تختلفان في الأسلوب من وجهة نظر ستيفان أولمان[٦٦]، وهو الرأي نفسه الذي قال به هوكيت[٦٧]، وأما شبلنر فيرى من زاوية النحو التوليدي أن الجملتين تتمايزان أسلوبياً حينما تنحرف كل منهما عن الأخرى في التركيب السطحي ، وإن كانتا تتشابهان في التركيب العميق[٦٨].

لكن علم الأسلوب لم يتوسع في بحث الطرق التي تتم بها التوسعات في المعنى على مستوى الجملة ، إن الشائع هنا أن تتم تحويلات اختيارية لصياغة جملة ما ، لكن طبيعة هذه التحولات لم تتحدد بدقة ، لا في إطار علم الأسلوب ، أو في إطار علم الدلالة الذي يرى بعضهم أن هذا العلم يمكنه بحث الجمل المتناظرة دلالياً ، المختلفة على مستوى التركيب من خلال مفهومي الترادف والمطابقة[٦٩]، ومن أجل

ذلك فإنه يطرح ثلاثة أمثلة لهذه الجمل المتناظرة دلالياً والتي يرى أن مفهومي الترادف والمطابقة صالحان للتطبيق عليها[٧٠]، لكنه يعود فيطرح جملة من الأسئلة المهمة حول ما توصل إليه من نتائج ، وهي أسئلة تتصل اتصالاً وثيقاً بمسألة حل النظم ، وما يتفرع عنها من موضوعات .

– ما المحتوى المتطابق في التعبيرات الثلاثة ؟

– كيف يوصف دلالياً بدقة ؟

– إذا ما وجدت مطابقة دلالية ، فهل تحدث في كل السياقات والظروف ؟

– ألا تتمايز هذه التعبيرات الثلاثة دلاليا ؟

– أين تكمن الاختلافات فيما بينها ؟ [٧١]

(٥)

يبحث الجزء التحليلي مستويين من الكلام :

الأول المتغيرات التركيبية والدلالية .

الثاني الثوابت التركيبية والدلالية .

وفي أثناء ذلك فإنه يستفيد من جملة القضايا التي طرحت في الإطار النظري بجانب قضايا أخرى تتضح في أثناء التحليل ، واختيار النماذج يعتمد على كتابين مهمين في هذا الموضوع ، الأول هو المثل السائر ، والثاني هو منثور المنظوم ، كما ارتبط بالضرب الثالث في حل النظم ، وهو أن يأخذ المعنى فيكسوه ألفاظاً من عنده ، ويصوغه بألفاظ غير ألفاظه ، وهو أعلى درجات الحل .

النموذج الأول :

يقول أبو تمام :

تردى ثياب الموت حمراً فمـا أتـى لها الليل إلا وهى من سندس خضـر

وينثره ابن الأثير فيقول :

لم تكسه المنايا نسج شفارها ، حتى كسته الجنة نسج شعارها ، فبدل أحمر ثوبه بأخضره ، وكأس حمامه بكأس كوثره[٧٢].

حافظ ابن الأثـير علـى لفظيـن فقـط مـن ألفـاظ البيت همـا أحمـر وأخضر مع ملاحظة التغيير الـذي لحق ببنيتهمـا الصرفيـة ، هنـاك حمـر وخضر ، كذلك حافظ من زاوية التركيب على أسلوب القصر ، على الرغم من تغير أدواته :

أبو تمام : فما إلا

ابن الأثير : لم حتى

غير ذلك فإنه أحدث في البيت تغيرات جوهريـة حتـى يستقيم نثراً:

أبو تمام

تردى ثياب الموت حمراً / فما أتى لها الليل إلا وهي في سندس خضر.

ابن الأثير

لم تكسه المنايا نسج شفارها / حتى كسته الجنة نسج شعارها.

نلحظ هنا تقابلاً بين ألفـاظ الجملتيـن الأولييـن (تـردى / تكسـه) (ثياب / نسج) (الموت / المنايا) كذلك نلحظ تواز غير كامل فـي الـتركيب

القائم على الجملة الفعلية ، والسبب أن الفعل " تكسه " من الأفعال التي تتعدى إلى مفعولين ، على العكس من فعل " تردى " الذي يتعدى إلى مفعول واحد ، أما الجملتين الأخريين ، فالاختلاف بينهما كبير ، جملة أبي تمام مركبة تحوي جملتين (فعلية + اسمية) كما تحوي أسلوب القصر ، بينما جملة ابن الأثير بسيطة (فعل + مفعول ١ + فاعل + مفعول ٢ + مضاف إليه ١ + مضاف إليه ٢) وهو الترتيب الطبيعي ، وبينما حصر أبو تمام أسلوب القصر في الجملة الثانية ، فإن ابن الأثير وسعه على الجملتين ، وقد كان لهذا الحصر والاتساع أثره في تغير الدلالة ، وهو ما سنعرضه بعد قليل .

حافظ ابن الأثير أيضاً على كينونة الصورة في جملة أبي تمام الأولى ، لكنه غير من علاقات أطرافها ، فبينما الممدوح فاعل عند أبي تمام ، فهو مفعول به عند ابن الأثير .

اهتم ابن الأثير بتحقيق انسجام شكلي كامل في تركيب الجمل ، فاستخدم الترصيع (بناء الجملة الثانية على نمط الجملة الأولى) والتكرار لبعض مفردات الجملة الأولى (كسته / نسيج) والجناس في (شفارها / شعارها) كما استخدم شبه طباق في (المنايا / الجنة) بينما كان أبو تمام أقل احتفالاً بتحقيق هذا الانسجام الشكلي ، فلم يتم عنده إلا من خلال المؤاخاة بين اللونين الأحمر والأخضر ، عدا ذلك فإن تركيب الجملة الثانية يختلف كثيراً عن تركيب الجملة الأولى .

يزيد ابن الأثير الصياغة بجملتين يرتبطان بفعل واحد هو " بدل " في الشكل التالي :

أحمر ثوبه بأخضره

بدل

كأس حمامه بكأس كوثره

وقد حافظ في هاتين الجملتين على الترصيع الذي بنى عليه الجملتين الأوليين .

من زاوية الدلالة يبدو أبو تمام أكثر وعياً بما يبدع ، مثلاً في المقارنة بين الفعلين (تردى / كسا) نجد أصلاً مشتركاً للمعنى وهو اللبس ، لكن الإيحاءات المرتبطة بكليهما في هذا السياق تتباين تبايناً شاسعاً ، عند ابن الأثير لا يكاد الفعل كسا يتجاوز ارتباطه بأصل المعنى، أما أبو تمام فاختياره للفعل " تردى " دون غيره دلالة على اللبس نم عن حس دقيق ، وقدرة عالية على المواءمة بين الدلالات ، فهو يوحي أيضاً بالسقوط ، كما يعبر أيضاً عن الهلاك ، وهما إيحاءان طبيعيان في سياق الحرب والموت .

أيضاً كلمتا (ثياب / نسج) ، كلمة ثياب تبدو أكثر حميمية واتصالاً بصاحبها من كلمة نسج كما أن فيها معنى الثواب والرجوع ، على عكس كلمة نسج التي تظل مرتبطة بالسطح والظاهر .

حين تحلل صورة أبي تمام " تردى ثياب الموت حمراً " تجد إقبالاً من الممدوح على الموت ، على عكس صورة ابن الأثير " لم تكسه المنايا ثوب شفارها " التي نجد الموت فيها هو المقبل ، ومن زاوية التحليل القديم للمعاني فإن صورة أبي تمام أكثر دلالة على شجاعة الممدوح من صورة ابن الأثير .

لا يستطاع هنا إهمال كلمة " حمراً " في صورة أبي تمام التي تبدو – حين تقتطع الصورة من سياق البيت – حشواً في سياق الصورة ، فالحقل الدلالي لكلمة الموت يحتوي ضمن عناصره المتعددة على لونين " الأحمر والأسود " ، ويتم اختيار أحد اللونين بناء على السياق الذي ترد فيه الكلمة ، وهنا سياق الحرب والطعن والدماء ، أي اللون الأحمر ، فلماذا ينص عليه مادامت الصورة توحي به ضمناً ؟

تجد الإجابة حين تقرأ البيت كاملاً ، وتلحظ كلمة خضر في نهايته ، كأن أبا تمام قصد المؤاخاة بين اللونين بتعبير ابن الأثير[٧٣] ، لكن فكرة المؤاخاة ليست دقيقة تماماً ، حتى وإن كانت هي الأكثر بروزاً في وعي أبي تمام الذي كان مشتهراً بولعه بالبديع ، إن دلالات التركيب في البيت تتجاوز هذه الفكرة إلى مستوى أكثر عمقاً ، فحين تقرأ الجملة الأخيرة في البيت " وهي من سندس خضر " تجد الدلالة مستورة فيه ، فالسندس هو تعبير قرآني ، وهو ثياب أهل الجنة ، و" خضر " هي عنصر من عناصر الحقل الدلالي لكلمة " الجنة "، أما " تردى ثياب الموت حمراً " فإن الدلالة مكشوفة فيه ، وكأن البيت يسير من دلالة مكشوفة إلى دلالة مستورة ، وكأن أبا تمام أراد بهذا أن يعادل حياة الممدوح في الدارين ، حياة مكشوفة ظاهرة في الدنيا إلى حياة مستورة خفية في الآخرة .

إضافة إلى ذلك فإن أبا تمام عبر عن الحياة الأولى بجملة فعلية يقول البلاغيون عنها إنها تفيد التغير والتحول ، بينما عبر عن الحياة الثانية بجملة اسمية تفيد الثبات والاستمرار .

أما ابن الأثير فقد غلبت الصياغة عنده كل مقصد آخر ، فلا تجد المستويات الدلالية التي تجدها في بيت أبي تمام ، وهو حين انتهى من الجملة الثانية دون ذكر اللونين الأحمر والأخضر ، وهو ما توهم أنه قصد أبي تمام الرئيس ، عمد إلى أسلوب التكرار ، حتى يحقق فكرة الحل دون إخلال بالبيت حسب رأيه ، ولذلك جاءت الجمل الأربع ثنائيات على النحو التالي :

- لم تكسه المنايا نسج شفارها الموت
- حتى كسته الجنة نسج شعارها الجنة
- بدل أحمر ثوبه بأخضره الموت / الجنة

- بدل كأس حمامه بكأس كوثره   الموت / الجنة

يمكن القول بناء على ما سبق إن ابن الأثير نقل من بيت أبي تمام أربعة أشياء :

الأول أصل المعنى ، وهو التحول من الموت إلى الجنة .

الثاني المؤاخاة بين اللونين الأحمر والأخضر .

الثالث أسلوب القصر الذي رأى فيه هيكلاً أساسياً لبناء المعنى

الرابع الصورة " تردى ثياب الموت حمراً "

وقد استخدم لهذا النقل الترادف والتكرار ، لكن الترادف أدى لأن يكون شكل المعنى عنده أكثر فقراً في إيحاءاته على النقيض من شكل المعنى عند أبي تمام الذي تميز بالغزارة ، وتعدد مستويات الدلالة ، كما جاء استخدامه للتكرار إسهاباً لا تأثير فيه على الرغم من استخدامه لأساليب بيانية مثل الكناية والاستعارة ، والسبب في ذلك موضع هذه الأساليب في العبارة بعد انكشاف الدلالة في الجملتين الأوليين .

حين نقارن بين نثر ابن الأثير وبيت أبي تمام ، نجد الصياغة النثرية أكثر زهواً وتألقاً وإيقاعاً ، فقد حشد فيها ابن الأثير جناساً وسجعاً وطباقاً وترصيعاً وصوراً بيانية متعددة ، ومن أجل ذلك علق على نثره بقوله " وهذا من الحسن على غاية يكون كمد حسودها من جملة شهودها "[٧٤]، لكنها افتقدت العمق الدلالي ، والوعي بأساليب الصياغة الذي تحقق كثيراً في بيت أبي تمام الذي يبدو فيه الإيقاع أقل بروزاً مقارنة بالصياغة النثرية ، ويبدو أبو تمام فيه أكثر اهتماماً بالدلالة منه بالإيقاع ، لكن الإيقاع النثري عند ابن الأثير هو الذي حفظ لصياغته بعض تأثيرها :

النوذج الثاني :

يقول البحتري :

سُلِبُوا ، وأشْرَقَتِ الدِّمَاءُ عَلَيْهِم مُحْمَرَّةً ، فَكَأَنَّهُم لـم يُسْـلَبُوا

فينثره ابن الأثير بقوله :

فسلبوا ، وعاضتهم الدماء عن اللباس ، فهم في صورة عار ، وزيهم زي كاس ، وما أسرع ما خيط لهم لباسها المحمر ، غير أنه لم يجب عليهم ، ولم يزر ، وما لبسوه حتى لبس الإسلام شعار النصر الباقي على الدهر ، وهو شعار نسجه السنان الخارق ، لا الصنع الحاذق، ولم يغب عن لابسه إلا ريثما غابت البيض في الطلى والهام ، وألف الطعن بين ألف الخط واللام (٧٥) .

هذا النموذج أعقد قليلاً من النموذج السابق ، ذلك أن ابن الأثير أجرى توسعات في بيت البحتري على مستويين : مستوى البنية الداخلية للمعنى ، ومستوى الإضافة أو اللاحقة المعنوية التي تظهر بدءاً من كلمة " وما لبسوه ".

بنى البحتري بيته بناءً يسمح بتعدد الدلالات فيه على النحو التالي :

- بناء الفعل للمجهول " سلبوا " وتكراره في نهاية البيت .
- الصورة في " أشرقت الدماء عليهم محمرة ".
- التشبيه + النفي المطابق للإيجاب في أول البيت في " فكأنهم لم يسلبوا ".

أما ابن الأثير المولع بالصياغة فلم يجد بديلا أشد من كلمة

البحتري " سلبوا " ، فجاء بها كما هي ، وفي موازاة الصورة " أشرقت الدماء عليهم محمرة " قال " وعاضتهم الدماء عن اللباس ، فهم في صورة عار ، وزيهم زي كاس " أما تعبير البحتري الأخير " فكأنهم لم يسلبوا "، فقال فيه " وما أسرع ما خيط لهم لباسها المحمر ، غير أنه لم يجب عليهم ولم يزر ".

ومن الملاحظ هنا التوسع لديه في الصيغة النثرية المقابلة ، فجملها أكثر طولاً ، فهل كان لهذا الاتساع أثره الدلالي ؟

لا تسمح صياغة ابن الأثير بمقارنات تركيبية واضحة ، فهو قد أدار الصياغة على تفسير للبيت كما يتضح بعد ذلك ، وليس على صيغة البيت نفسه ، ومن شأن هذا أن تتاح له حرية التعبير دون التقيد بطريقة البحتري ، بيد أنه احتفظ بكلمات ثلاث هي من وجهة نظره نقاط الارتكاز المعنوي في بيت البحتري ، وهي كلمات " سلبوا - الدماء - محمرة "، وفي مقابل الفعل " أشرقت " استخدم " عاض "، كذلك حافظ على صيغة النفي في جملة البحتري الأخيرة ، دون صيغة التشبيه فجاءت جملة البحتري " لم يسلبوا " في مقابل جملتي ابن الأثير " لم يجب عليهم ولم يزر ". ثم أضاف ابن الأثير من عنده كلمة " اللباس " التي تعد كلمة محورية في صياغته ، بينما الكلمة لا وجود لها في صياغة البحتري ، وقد أدّى وجودها إلى الإتيان بمجموعة كلمات من ذات الحقل الدلالي المرتبط بها ، وهي كلمات " زيهم - زي كاس - خيط - يجب - يزر " وقد شاعت هذه الكلمات في صياغته ، حتى إنها أصبحت مسؤولة عن تحديد شكل المعنى عنده .

أما في الدلالة فإن البحتري حين صاغ الفعل " سلب " مبنياً للمجهول ، فقد أتاح للمتلقي أكثر من مستوى للتأويل ، فما الذي سلب في بيت البحتري ؟ هنا تؤدي نظرية الرصف دوراً مهماً ، في سياق

الحرب الذي يقع فيه بيت البحتري ، يمكن أن يتلاءم الفعل سلب مع كلمات : فرس ، سلاح ، لباس ، روح ، لكن السياق الدلالي للبيت يستبعد الكلمتين الأولى والثانية ، لتتبقى كلمتا " ثياب ، وروح " ، فأيهما أكثر دلالة في البيت ؟ هنا يقوم تحليل الجملة الثانية بعملية الترجيح ، والجملة الثانية هي صورة " وأشرقت الدماء عليهم محمرة "، هنا أيضاً نقف أمام كلمة محمرة التي تبدو حشواً ظاهراً في الصورة مثلما وجدناها في صورة أبي تمام ، إن تصوير الدماء على أنها شمس تشرق هو تصوير للحياة تعود مرة أخرى للكون ، كما أن التأكيد على الاحمرار في الصورة هو تأكيد للحياة نفسها داخل الجسد ، فتورد الوجه ، أو الجسم هو إشارة لوجود الروح فيه . لكن الدماء التي أشرقت لا تشرق فيهم ، بل عليهم ، فكأن الحياة هنا حياة زائفة خادعة ، أو هي وهم الحياة ، وهو يؤكد على هذا المعنى الأخير في نهاية البيت " فكأنهم لم يسلبوا ".

إذن تحليل الجملة الثانية ينحاز إلى كلمة " روح " ، لكنه لا يحجب كلمة " لباس " من أن يكون لها دور في التأويل ، فهذه الدماء التي سالت ، أو أشرقت قد غطت أجسادهم بعد أن سلبوا من لباسهم ، فكأنها أصبحت ثياباً عليهم عوض الثياب التي انتزعت منهم . لكنها ليست ثياباً على الحقيقة .

اختار ابن الأثير التأويل الثاني ، وأقام عليه صياغته ، وليس الأمر هنا أمر ترجيح بين التأويلين ، فكلاهما مشروع في سياق البيت ، لكن الأمر هو البحث عن أصل المعنى المشترك بين الصياغتين ، وكيفية نقله من صيغة شعرية إلى صيغة نثرية .

هنا لا نجد أصلاً واحداً للمعنى ، بل أصولاً ثلاثة ، الأول هو السلب ، والثاني هو شمول الدماء ، والثالث هو الوهم ، والوهم هو إما وهم الحياة أو وهم اللباس ، وقد نقل ابن الأثير هذه الأصول بالتوسعات التي أجراها في الصياغة كما مر قبل ذلك .

فهل يمكن القول أن المحتوى الدلالي متطابق بين الاثنين ؟ قد يصدق ذلك على أصل المعنى ، لكن شكل المعنى يتميز عند البحتري بغزارته وإيحاءاته ، على النقيض من شكل المعنى عند ابن الأثير الذي اختار فيه جانباً واحداً من هذه الإيحاءات ، أي أن الخطاب الشعري عند البحتري بتعبير تودوروف خطاب كثيف ، بينما الخطاب النثري عند ابن الأثير هو خطاب شفاف[٧٦]، وبينما اعتمد البحتري في الصياغة على الطباق المعنوي ، والاستعارة ، وأسلوب رد الإعجاز على الصدور ، فإن ابن الأثير اعتمد أساساً على السجع ، والطباق اللفظي ، وأما زيادات ابن الأثير بدءاً من كلمة " وما لبسوه ...." فإن تحليل الصياغة والدلالة فيها يخرج عن هدف هذا البحث ، سوى أنها تشكل سياقاً كبيراً لما حله في الجملة الأولى ، وهو سياق يتأثر بهذه الجمل أكثر مما يؤثر فيها .

النموذج الثالث :

يقول شاعر الحماسة :

إن يسمعوا ريبة طاروا بها فرحاً عني وما سمعوا من صالح دفنوا

ويقول ابن الأثير :

ليس الصديق من عد سقطات قرينه ، وجازاه بغثه وسمينه ، بل الصديق من ماشى أخاه على عرجه ، واستقام له على عوجه ، فذلك الذي إن رأى سيئة وطئها بالقدم ، وإن رأى حسنة رفعها على علم[٧٧].

هناك ملحوظتان أوليتان أساسيتان في نثر ابن الأثير :

الأولى أنه يلجأ إلى قلب المعنى ، وهو أسلوب شاع في دائرة السرقات ، كما أنه كان مما استقر لدى النقاد القدماء الذين رأوا أن المعاني تؤخذ وتقلب . ويرى مصطفى ناصف أن كل تطور الشعر العربي

يندرج في هاتين المقولتين : الأخـذ والقلب ، أمـا الأخـذ فواضـح ، وأمـا القلب فأقل وضوحاً ، ولكن إذا تأملنا كيف يفهم ؟ أدركنا الأزمة . الشاعر القديم يقول إن الجمل يرعى الفيافي ، ويأتي الشاعر الحديث فيقلب هـذا المعنى قائلاً :

رعتـه الفيافـي بعدمـا كـان حقبـة		رعاها وماء الروض ينهل ساكبه

الثانية أن حل البيت لا يستغرق فقرة ابن الأثير كاملة ، بـل يبـدأ من عبارة " فذلك الـذي .. .. .. " إلـى آخر الفقـرة ، وأمـا الجـزء الأول منها فتمهيد أساسي يؤدي دوراً مهما في التأثير على الصياغة والدلالـة في النثر في مواجهة صياغة الشعر ودلالته ، وهو فـي هذا يختلـف عن الزيادة في النموذج الثـاني ، وهـي زيادة لـم تؤثـر فـي الجـزء المحلـول عليها ، هذا الاختلاف في التأثير له سببه الذي نعرضه بعد قليل .

يتكون البيت من جملتين شرطيتين تختلـف بينهمـا الأداة (إن / ما) ، بينما تتفق الأداة في الجملتين الشرطيتين التي يتكـون منهمـا نـثر ابن الأثير ، وتتوازى الصياغة بينهما على النحو التالي :

إن يسمعوا ريبة ، طاروا بها فرحاً عني .

إن رأى سيئة ، وطئها بالقدم .

وما سمعوا من صالح ، دفنوا .

إن رأى حسنة ، رفعها على علم .

فإذا واءمنا الصياغة والدلالة بين البيت وحلـه ، يكـون جـواب الشرط الأول " طاروا بها فرحاً عني " مساوياً للجواب " رفعها على علم"، وجواب الشرط الثاني " دفنوا " مساوياً للجواب " وطئها بالقدم ".

في مستوى الصياغة أيضاً نلحظ اختلافاً فـي ضمـير الغـائب ،

فالضمير في البيت "هم "، وفي النثر " هو "، كذلك نلحظ بروزاً شخصياً للمبدع في البيت في كلمة " عني "، بينما يبدو النثر محايداً تماماً من هذه الزاوية ، نلحظ أيضاً أن الأفعال الثمانية التي تتشكل منها الصياغتان سبعة منها أفعال ماضية ، بينما فعل واحد هو المضارع " يسمعوا ".

لجأ ابن الأثير بجانب أسلوب التوازي في الصياغة إلى استخدام الترادف غير الكامل في الألفاظ ، كما يظهر في الثنائيات التالية (يسمعوا = رأى) (ريبة = سيئة) (طاروا بها فرحاً = رفعها على علم) (سمعوا = رأى) (من صالح = حسنة) (دفنوا = وطئها بالقدم) .

إن استخدام الفعلين (سمع / رأى) هنا لا يتم بشكل دقيق ، فهما في السياقين يدلان على أصل مشترك واحد بينهما هو المعرفة ، وسواء اختلفت أداة المعرفة في السياقين ما بين الرؤية أو السمع ، فإن هذا الاختلاف لا يؤدي إلى تغيرات دلالية كبيرة ، فالسمع في السياق الأول قد يتضمن الرؤية ، وأيضاً فإن الرؤية في السياق الثاني قد تتضمن السمع، لذلك إذا قلنا بوجود ترادف غير كامل بين اللفظين ، فإننا لا نتعسف في التأويل .

لكن الأمر يختلف في ثنائية (ريبة / سيئة) ، فهناك فرق دلالي مهم بين الاثنين ، الريبة حالة من الشك والظن لا ترجح موقفاً ، أما السيئة فهي حالة من اليقين في الشيء .

في ثنائية (طاروا بها فرحاً / رفعها على علم) هناك أصل معنوي مشترك بينهما هو الإظهار والعلو ، كذلك يشتركان في بعض إيحاءات المعنى مثل الفرح الذي ينص عليه في الجملة الأولى ، بينما يلتمس ضمناً في الجملة الثنائية ، لكن هل الفعل طار يساوي في الدلالة الفعل رفع ؟ إن الطيران هو ارتفاع وحركة ، لكنه في امتداد من الأرض ، أما

رفع ، فهو ارتفاع في حيز ضئيل ، لذلك لا يمكن القول إن العبارتين مترادفتان تماماً ، فدلالة الانتشار الموجودة في العبارة الأولى لا وجود لها في الثانية .

أما ثنائية (من صالح / حسنة) فالترادف قائم بينهما ، وعدول ابن الأثير عن لفظة صالح إلى لفظة حسنة سببه طلب الطباق مع كلمة سيئة .

آخر الثنائيات في الصياغتين هي (دفنوا / وطئها بالقدم) ، والأصل المعنوي المشترك بينهما هو الإخفاء والستر ، لكن " دفنوا " أكثر دلالة على المعنى من " وطئوا " ، فالوطء لا يخفي تماما ، ولا يخفي أبداً أما " دفنوا " ففيها تمام الإخفاء ، وديمومته ، لكن عبارة " وطئها بالقدم " تحوي استهانة وعدم اكتراث ليستا في دفنوا .

مما سبق نلحظ أن ابن الأثير لم يحقق الترادف في كل الثنائيات، ظلت هناك فروق دلالية مهمة بين بعض ثنائيات الصياغتين ، سببها هنا قلب ابن الأثير للمعنى ، فالقلب أحدث انسجاماً دلالياً بين جزئي الجملة الشرطية الواحدة ، أو قل حالة توقع ، فهذا الصديق بصفاته السابقة في بداية الفقرة ، يتوقع منه حين يرى سيئة في صديقه أن يستهين بها ، لا يقيم لها وزناً ، يخفيها ، يطؤها بالقدم ، وأيضاً يتوقع منه إن رأى حسنة لا يهملها ، بل يبرزها ، يظهرها ، يكشفها ، يرفعها على علم .

واستخدام ابن الأثير لصيغ الأفعال دقيق ، ففي الجملة الأولى استخدم الفعل رأى في صيغة الماضي ، ثم استخدم كلمة سيئة التي تحدد دون احتمالات طبيعة ما في الصديق من صفات ، في المقابل فإن بيت الشعر كان دقيقاً في التعبير عن الموقف ، فهنا حالة عداء ، تربص ، تشف . لذلك فإن الريبة التي قد يسمعوا بها تسعدهم ، فيطيروا بها

فرحاً، والريبة شك أو ظن لا يرجّح طبيعة الصفة في الشاعر ، بل يتركها أمام احتمالات ، لكنهم مع ذلك يفرحون بها ، تعبير الشاعر أيضاً هنا كان دقيقاً سواء في استخدامه للفعل المضارع ، أو كلمة ريبة بدلاً من سيئة ، وحين نقارن بين التعبيرين في البيت ، وفي نثره ، نجد النثر أكثر يقينيّة على الصفة السيئة ، إلا أن الصديق لا يلتفت إليها ، بينما صفات الشاعر الأقل يقينية من خلال التعبير ، تسبب سعادة لأعدائه .

ماذا نقل ابن الأثير من البيت ؟ لقد نقل أصل المعنى ، وهو الموقف الشخصي لأعداء الشاعر منه ، بيد أنه أحدث فيه تغييراً على مستويين : الأول هو التحول من الضمير " هم " إلى الضمير " هو "، والثاني أن " هم " تساوي الأعداء في البيت ، بينما " هو " تساوي الصديق أي أنه كما قلنا قبل ذلك قلب المعنى ، وهو يمهد لهذا القلب بالجمل الاستهلالية في الفقرة التي يعرف فيها الصديق نفياً " ليس الصديق من .. .. " ، ثم إثباتاً " بل الصديق من .. .. " ، لتأتي بعد ذلك جمل الحل نتيجة طبيعية لهذا التعريف المزدوج .

نقل ابن الأثير أيضاً التركيب الشرطي في جمل البيت عن طريق أسلوب توازي الصيغ ، كما استخدم أيضاً الترادف في نقل بعض الدلالات، غير ذلك فإن إيحاءات المعنى لديه تختلف قليلاً عن إيحاءات البيت ، بسبب قلب المعنى أولاً ، ودلالات بعض التراكيب ثانياً ، واهتمامه بالصياغة التي وفرت لها طباقاً وسجعاً وجناساً ثالثاً .

النموذج الرابع :

يقول المتنبي :

كالبحر يقذف للقريب جواهراً جوداً ويبعث للبعيد سحائبا

ويقول أبو سعد محمد بن خلف :

ود فلان للقريب مبذول ، ورفده إلى البعيد محمول ، على أنه يعمهما بالحسنيين ، ويعنى بهما في المعنيين ، ولكنه يخص القريب بزيادة الأنس ، كما يقتضيه الرحم ، والغريب بزيادة البر كما يوجبه الكرم ، فهو كالبحر يؤنس بالجواهر جاره ، ويبعث إلى الأقطار قطاره[٧٩].

ينقسم " الحل " إلى أجزاء ثلاثة :

الأول : " ود فلان .. .. .. في المعنيين ".

الثاني : " لكنه يخص .. .. .. الكرم ".

الثالث : " فهو كالبحر .. .. .. قطاره ".

ويرتكز على أربع ركائز معنوية في بيت المتنبي " القريب – الجواهر " ، " البعيد – السحائب / القطار "، كما يرتكز أيضاً على التشبيه " كالبحر ".

التشبيه عند المتنبي هو كل البيت ، أما عند أبي سعد ، فهو جزء من الحل . استخدم المتنبي الفعل " يقذف " للبحر ، أما أبو سعد فاستخدم " يؤنس "، ولعل " يؤنس " أكثر حميمية في مجال الكرم من "يقذف " التي قد تحتمل دلالات لا تتناسب مع مراد المتنبي ، لذلك يقرن معها كلمة " جوداً "، فهو يقذف جوداً ، وليس كرهاً أو غصباً أو صدقة ، أما الشطر الثاني من التشبيه ، فلا يكاد يفترق عن شطر التشبيه الثاني عند أبي سعد ، وحين تقارن ألفاظ الشطرين لا تجد إلا فارقاً دلالياً ضئيلاً :

يبعث للبعيد سحائباً .

يبعث إلى الأقطار قطاره

والفرق هنا يقع بين كلمتي السحائب والقطار التي جاءت للمجانسة مع الكلمة السابقة عليها ، فالسحائب هي الغيم سواء أمطرت أم لا ، وهي كريمة في حالتي الغيم والمطر ، أما القطار فهو المطر .

لجأ أبو سعد إلى الترادف في حل البيت ، فالجزء الأول من فقرته صياغة جديدة للبيت . " ود فلان للقريب مبذول " هو شطر الصورة الأولى ، " يقذف جوداً = مبذول "، " جواهراً = وداً "، و" رفده للبعيد محمول "، هو شطر الصورة الثاني ، " رفده = سحائباً "، يبعث = محمول "، والترادف هنا كما يلاحظ ليس كاملاً بين الصيغ ، فيقذف فعل ، ومبذول اسم مفعول ، كما أنهما لا يشتركان إلا في الأصل المعنوي بينهما ، وهو أن هناك شيئاً ينتقل من شخص إلى آخر ، والآخر قد يكون شخصاً أو مكاناً ، غير ذلك فإن إيحاءات المعنى في كل صيغة تأخذ مساراً بعيداً عن الآخر ، ونفس هذا الأمر في الصيغ الثلاث الباقية .

في الجزء الثاني ينتقل إلى مستوى أعمق ، للتفرقة بين الود والرفد في الجزء الأول ، فود القريب فيه خصوصية زيادة الأنس ، ورفد البعيد فيه زيادة البر كما يوجبه الكرم .

أما الجزء الثالث ، فهو التشبيه المحلول الذي عرضنا له قبل ذلك .

نقل أبو سعد إذن أصل المعنى في صورة المتنبي ، وهو التعبير عن الكرم من خلال البحر ، وقام بتوسعات دلالية في هذا النقل عبر من خلالها عن المسكوت عنه في بيت المتنبي ، ولاءم بها طبيعة الخطاب النثري الذي لا يكتفي باللمحة والإشارة ، بل يسهب ويفصل ويؤكد المعنى من خلال طرق متعددة في الصياغة ، كما رأينا هنا في الأجزاء الثلاثة التي تنتظم فقرة أبي سعد :

النموذج الخامس :

يقول مجنون ليلى :

كأن القلب ليلة قيل يغدى بليلى العامرية أو يراح
قطاة غرها شرك فباتت تجاذبه وقد علق الجناح
فلا في الليل نالت ما تمنت ولا في الصباح آن لها براح

ويقول أبو سعد النيرماني :

فبت بما هزني من القلق ، وكدني من الكمد ، وهدني من الأرق، وكأني مهاة غرها شبك ، أو قطاة عزها شرك ، فباتت تجاهده على السراح ، وتجاذبه إلى الصباح ، وتدافعه بالراح ، ولا تقدر على البراح(٨٠).

مشكلة هذا النموذج أن الأبيات المحلولة فيه تشكل صورة واحدة متقنة الصنع ، غزيرة الإيحاءات ، وليس من اليسير تفكيكها مع الاحتفاظ في الوقت نفسه بهذه الغزارة .

حين تصدى أبو سعد لحل الصورة ، فإنه حافظ على المرتكزات المعنوية فيها (فبت / ليلة) ، (قطاة غرها شرك / قطاة عزها شبك) ، (تجاذبه / تجاهده) ، (الصبح / الصباح) ، (البراح / براح) .

هذه المرتكزات تشكل عناصر المعنى في تصور أبي سعد ، وهي التي من خلالها قام بعملية توسيع وتغيير في الصياغة والدلالة ، مثلاً عناصر التشبيه الأساسية عند المجنون هي : قلب كأنه قطاة ، أما عند أبي سعد فهي أبو سعد نفسه كأنه مهاة أو قطاة ، وليلة المجنون التي التي لا يذكر عنها في الصورة شيئاً تاركاً للقارىء مجال التخيل ، هي ليلة بات فيها أبو سعد يهزه القلق ، ويكده الكمد ، ويهده الأرق ،

والقطاة التي باتت تجاذب الشرك عند المجنون ، هي (أو المهاة) التي باتت تجاهد الشرك على السراح ، وتجاذبه إلى الصباح ، وتدافعه بالراح. إذن وسع أبو سعد الصياغة في مواضع ثلاثة في صورة المجنون (الليلة / القطاة / مجاذبة الشرك) .

في المقابل هناك جملة من صورة المجنون لا وجود لها في نص أبي سعد ، وهي " قيل يغدى بليلى العامرية أو يراح ". كذلك هناك بيت كامل للمجنون هو البيت الأخير اختصره أبو سعد إلى جملة واحدة هي " ولا تقدر على البراح ". فلماذا لم يحدث فيها توسعات كما أحدث في بقية الصورة ؟ هناك إجابة قد تبدو مقنعة للجملة الأولى ، وهي أن حادثة غدو ليلى ، أو رواحها هي حادثة خاصة ، تقيد الصياغة ، وتحدد سياقها، أما إهمال أبي سعد لها فلأنه أراد أن تكون لصياغته عمومية الدلالة ، بحيث يمكن تركيبها على أي سياق ، وأما البيت الأخير فليس هناك تفسير واضح لاختصاره على هذا النحو .

في صورة المجنون لا يبدو القلب هو العنصر الرئيس فيها ، بل القطاة ، إنه يذكر أولاً ، ثم يتناساه التركيب تاركاً للقطاة المسكينة كل عناصر الإيحاء والتأثير ، لا يستطاع في صورة المجنون النفاذ مباشرة إلى الدلالة المشتركة بين القلب والقطاة ، فهناك تفاعل خلاق معقد يحدث في الصورة في ثلاثة مجالات :

الأول بين القلب والقطاة .

الثاني بين القطاة والمتلقي .

الثالث محصلة التفاعل الاول مع المتلقي .

هذه التفاعلات المعقدة تترك المجال رحباً أمام المتلقي ، لا لكي يفسر ، فالتفسير في مثل هذه الصورة قد يميتها ، بل لكي يتأثر ويتوحد

ويندمج ويعايش التجربة دون أن يحاول الولوج إلى الحكمة الكامنة ، والدلالات الكلية للصورة[٨١].

أما نثر أبي سعد ، فيخلو من هذا ، الجمل الثلاث الأولى تنقل للمتلقي مباشرة حالة الناثر في الليل ، دون التواء أو غموض ، قلق ، كمد ، أرق ، ليأتي التشبيه بعد ذلك ، لا لكي يؤكد أو يحدث تفاعلاً، فكل شيء قد توضح قبل ذلك ، بل يأتي مثل الزائدة الدلالية التي لا هدف فيها إلا حل صورة المجنون ، لم يستطع الترصيع الذي استخدمه، أو التشبيه، أو السجع أن ينقل للمتلقي نفس تأثير الأبيات ، فقد استخدمت مثل هذه المحسنات في معناها الظاهر المتداول في التراث البلاغي (الزخرف والزينة) دون أن تحدث تأثيراً ما على البنية الدلالية في الكلام .

يظهر هنا أن أبا سعد لم ينجح في حل الأبيات على الرغم من محافظته على الأصل المعنوي في التشبيه ، وعلى الرغم من استخدامه لمجموعة من الركائز المعنوية فيه ، لكن صعوبة الحل ترجع إلى طبيعة الصورة نفسها التي تشكل الأبيات ، فالصورة تشكل كياناً تركيبياً ودلالياً مغلقاً ، لا يستطاع تفكيكه دون أن يحدث فيه انفراط ، يباعده تماماً عن الأصل ، وهذا ما حدث مع أبي سعد الذي فشل في نقل جو الصورة ، والتأثير النفسي فيها ، فجاء نثره كياناً مستقلاً ، لا يتعالق مع الأبيات إلا قليلاً ، وإذا كان المجنون قد وفر لصورته كل عناصر التألق والتأثير، فإن نثر أبي سعد جاء باهتاً ، لم تستطع المحسنات البديعية فيه أن تزيد عليه شيئاً .

(٦)

يكشف تحليل النماذج عن عدة استراتيجيات في حل النظم ، أو

في نقل المعنى من وسيط لغوي إلى آخر ، تقع كلها في دائرة علمي الدلالة والأسلوب ، وتتحدد في :

- الترادف .
- الإيجاز .
- التوسع .
- التوازي الصياغي .
- التكرار .
- نقل الركائز في الأصل .

لكن المشكلة هنا ليست في تحديد الاستراتيجيات ، بل في مدى نجاحها في عملية النقل ، أو لنطرح الأسئلة الأساسية مرة أخرى ، ما الذي نقل هنا ؟ وهل حققت عملية النقل نجاحا ؟ وما مدى التناظر الدلالي والأسلوبي بين الصيغتين ؟

وكما ظهر في التحليل ، فإن الأصل المعنوي كان شاغل الحل الرئيس ، وعليه أديرت الصياغة الجديدة ، لكن بعض النماذج مثل النموذج الثاني (وهو حل بيت البحتري) استند إلى أصلين للمعنى ، لم يستطع الحل أن يصوغهما معاً ، فجاءت الصياغة تفسيراً للبيت ، وانحيازاً لجانب من التأويل ، كما أن النموذج الخامس على الرغم من احتوائه على الركائز المعنوية في صورة المجنون ، فإنه لم ينجح تماماً في مهمته ، وذلك أن قيمة الأصل المعنوي في الصورة تعد ضئيلة بجوار الإيحاءات الغزيرة التي تشع منها ، غير ذلك فإن النماذج الثلاثة الباقية قد حافظت على الأصل المعنوي للأبيات .

لا يمكن القول إن هناك تناظراً دلالياً وأسلوبياً بين الصياغتين فالترادف الذي استخدم كثيراً في الحل لم يكن ترادفاً كاملاً ، ظلت لكل كلمة إيحاءاتها الخاصة بها ، وأسلوبها في التأثير ، وسياقها اللغوي المحدد الذي هيأ لها عوامل إضافية في الإيحاء ، بحيث استحال أن يكون للكلمتين في الصيغتين التأثير نفسه .

ونتيجة لهذا فقد اختلف شكل المعنى في كل صيغة ، وتباينت درجات هذا الاختلاف ما بين اختلاف شديد في النموذج الخامس ، واختلاف قليل في النموذج الرابع .

وهنا تثار مرة أخرى مشكلة الترجمة بين لغتين ، وهي عملية نقل للمعاني ، فكما اتضح من التحليل السابق فإن عملية النقل قد عجزت جزئياً عن أن تؤدي الدلالات الأولى ، وعجزت عن الإيحاء بشكل المعنى الأصلي داخل لغة واحدة ، وهو عجز لابد أن يلحق عملية الترجمة التي هي أكثر صعوبة .

هناك موضوع آخر يتصل بطبيعة الخطاب الشعري والخطاب النثري من حيث إن " حل النظم " هو عملية نقل للمعنى في المنظور القديم من الشعر إلى النثر ، تتأكد هنا من خلال التحليل ، المفاهيم المستقرة للخلاف النوعي بين الخطابين ، خلاف بين الشفافية والكثافة بين الإسهاب والإيجاز ، بين درجات الإيحاء ونوعيته . وعلى الرغم من تماثل النظام البلاغي بين الفنين ، فإن كينونة هذا النظام داخل النثر تؤدي دوراً يختلف عما تؤديه داخل الشعر ، هذا ما لوحظ بوضوح في تحليل النموذج الأول الذي حشد فيه ابن الأثير كل طاقته البلاغية ، فجاءت صياغته زاهية مقارنة بصياغة أبي تمام ، لكن الأخير كان أكثر عمقاً وإيحاء . هذا يعني أن الجانب الشكلي في الشعر لا يكفي وحده معياراً للتأثير الجمالي ....، يجب أن يتضافر معه عمق دلالي ينضح من خلال الشكل ، ويحدث معه هذا التأثير الجمالي .

أخيراً هل يمكن القول بوجود تناص في الصياغة النثرية الجديدة من حيث إنها تحتوي في داخلها على نص سابق عليها تم استيعابه وهضمه وصياغته في شكل جديد ؟

هناك رأي يقول " إن كل نص هو تناص ، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة ، وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى ، إذ نتعرف فيها نصوص الثقافة السالفة والحالية ، فكل نص ليس إلا نسيجاً جديداً من استشهادات سابقة[٨٢]، وهذا اتساع في الفهم فالتناص ظاهرة لغوية معقدة ، تستعصي على الضبط والتقنين، إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي ، وسعة معرفته ، وقدرته على الترجيح[٨٣]، كما يعتمد أيضاً على شهرة النص الذي يحدث معه تعالق ، وهو جانب مهم ، فعملية الإدراك إما يتم مباشرة عن طريق التضمين أو الاستشهاد[٨٤]، وإما يتم بشكل غير مباشر عن طريق الإشارة أو الحل ، وهذه استراتيجيات التناص في البلاغة العربية ، وفي حالة الإدراك غير المباشر يجب أن تتحقق للنص الآخر شهرة لدى المتلقي ، تغني عن تضمينه أو إيراده نصاً ، وهذا لم يتحقق في كثير من أبيات الشعر التي تم حلها ، بل تحقق في حل الآيات القرآنية الكريمة والأخبار النبوية ، وإذن لا يمكن القول بوجود تناص ما على هذا المستوى الجزئي مع التسليم بأن بحث التناص أكثر تعقيداً مما تم عرضه في هذا السياق .

الهوامش

١ – راجع في ذلك كتاب د . محمد مصطفى هدارة " مشكلة السرقات في النقد العربي " المكتب الإسلامي – بيروت – ١٩٨١ .

٢ – راجع في ذلك كتاب أنيس المقديسي " تطور الأساليب النثرية عند العرب " – دار العلم للملايين – بيروت ١٩٨٢ . وكتاب حسني ناعصة " الكتابة الفنية في مشرق الدولة الإسلامية في القرن الثالث الهجري " مؤسسة الرسالة – بيروت – ط أولى – ١٩٧٨ .

٣ – الكتابة الفنية : بدءاً من ص : ٣٩١ / الفصل الخامس .

٤ – معجم المصطلحات البلاغية وتطورها : د . أحمد مطلوب ، ص : ٤٥٩ ، ج : ٢ .

٥ – راجع معجم المصطلحات ، ج : ٢ ، من ص : ٤٥٧ إلى ص : ٤٦١ .

٦ – بحث " اتجاهات جديدة في علم الأسلوب " ص ٨٤ من كتاب شكري عياد : اتجاهات البحث الأسلوبي / دار العلم للطباعة والنشر / الرياض / ط . أولى – ١٩٨٥ .

٧ – المرجع السابق ، ص ٨٥ – ٨٦ .

٨ – البيان والتبيين ، الجاحظ : ص : ٢٦٩ ، ج : ١ / تحقيق : عبدالسلام هارون – مكتبة الخانجي – ١٩٦١ .

٩ – راجع في ذلك " أدب الكاتب " لابن قتيبة ، مؤسسة الرسالة – بيروت – ط . ٢ / ١٩٨٥ .

١٠ – راجع في ذلك كتاب " الخراج وصناعة الكتابة " قدامة بن جعفر / تحقيق : محمد حسين الزبيدي / دار الرشيد للنشر ، العراق / ١٩٨١ .

١١ – عيار الشعر : ابن طباطبا ، ص : ٩ ، وكذلك ص : ١٢٣ / تحقيق عبدالعزيز المانع / دار العلوم للطباعة والنشر ١٩٨٥ .

١٢ – المرجع السابق ، ص : ١٢٦ .

١٣ – المرجع السابق ، ص : ١٢٧ .

١٤ – الحيوان : الجاحظ ، ج ٢ ، ص : ٣٨٠ / ط . ثانية مكتبة البابي الحلبي بمصر .

١٥ – الصناعتين : أبو هلال العسكري ، ص : ٢٠٣ / تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم / دار إحياء الكتب العربية / ١٩٥٢ .

١٦ – المرجع السابق ، ص : ٢٠٤ .

١٧ – المرجع السابق ، ص : ٢٢٢ وما بعدها .

١٨ – المرجع السابق ، ص : ٢٢٢ .

١٩ – المرجع السابق ، ص : ٢٢٢ .

٢٠ – المرجع السابق ، ص : ٢٢٤ .

٢١ – إحكام صنعة الكلام : الكلاعي ، ص : ١٠٢ / تحقيق : محمد رضوان الداية / دار الثقافة – بيروت / ١٩٦٤ .

٢٢ – الكتاب مايزال مخطوطاً ، وأقوم الآن بتحقيقه بالاشتراك مع د . عيد بلبع من كلية الآداب – شبين الكوم .

٢٣ – منثور المنظوم ، ص : ٣ .

٢٤ – المرجع السابق ، ص : ٤ .

٢٥ – المرجع السابق ، ص : ٦ .

٢٦ – المرجع السابق ، ص : ١٠ .

٢٧ – المرجع السابق ، ص : ٩ .

٢٨ – يعرض البحث في موضع تال نماذج من الكتاب في حل أبيات الشعر ، ويحللها .

٢٩ – راجع كتاب " مواد البيان " ، ص : ٤٦٥ / تحقيق : حسين عبداللطيف / منشورات جامعة الفاتح – ليبيا / ١٩٨٢ .

٣٠ – لابن الأثير كتاب مفقود في هذا الموضوع اسمه " الوشي المرقوم في حل المنظوم "، راجع المثل السائر ، ج١ ، ص : ١٢٧ .

٣١ – المثل السائر ، ج : ١ ، ص : ١٠٠ / ت حقيق : أحمد الحوفي ، ج : أول / دار نهضة مصر – الفجالة – القاهرة .

٣٢ – المرجع السابق ، ج : ١ ، ص : ١٣٤ .

٣٣ – المرجع السابق ، ص : ١٠٣ – ١٠٥ .

٣٤ – المرجع السابق ، ص : ١٣٤ .

٣٥ – المرجع السابق ، ص : ١٠٥ .

٣٦ – يتعرض البحث في موضع تال لهذين البيتين ، وحل ابن الأثير لهما .

٣٧ – صبح الأعشى في صناعة الإنشا : القلقشندي ، ج : ١ ، ص : ٢٨٢ / المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر – القاهرة .

٣٨ – حسن التوسل إلى صناعة الترسل : شهاب الدين الحلبي ، ص ٣٢٥ / تحقيق : أكرم عثمان يوسف / دار الرشيد للنشر / العراق / ١٩٨٠ .

٣٩ – راجع في ذلك المعجم بدءاً من ص : ٤٥٧ حتى ص : ٤٦١ .

٤٠ – نظرية المعنى : مصطفى ناصف ، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، ص : ٣٨.

٤١ – المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

٤٢ – دلائل الإعجاز : عبدالقاهر الجرجاني ، ص : ٨٩ / تحقيق محمد عبدالمنعم خفاجة / ط . أولى / مكتبة القاهرة / ١٩٦٩ .

٤٣ – الحيوان : الجاحظ ، ج : ٣ ، ص : ١٣١ .

٤٤ – يقول عنترة :

هل غادر الشعراء من متردم أم هل عرفت الدار بعد توهم

يقول غيره :

لا تقل بيت هجاء لا ولا بيت مديح
سبق الناس إلى كل قبيح ومليح

مواد البيان ، ص : ٤٠٧

٤٥ – عيار الشعر : ابن طباطبا ، ص : ٣٠ .

٤٦ – هناك رأي قريب مما طرح هنا في أسباب ظهور قضية السرقات ، طرحه مصطفى ناصف حين قال إن ظهور هذه القضية كان نتيجة النظر إلى الشعر على أنه تراث اجتماعي ، نظرية المعنى، ص : ١٠٠ .

٤٧ – تاريخ النقد الأدبي عند العرب : د . إحسان عباس ، دار الشروق ، عمان ، ١٩٩٣ ، ص ٤٢٩.

٤٨ – راجع في ذلك المثل السائر ، ج : ١ ، ص ١٠٩ .

٤٩ – يعد مصطفى ناصف واحداً من أهم من كتبوا في نظرية المعنى ، وقد استفاد البحث كثيراً مما كتب .

٥٠- نظرية المعنى / ص : ٤٥ .

٥١ – هذا ما عبر عنه صلاح فضل ، وجادل كثيراً في رفضه ، راجع " بلاغة الخطاب وعلم النص / سلسلة عالم المعرفة – الكويت عدد : ١٦٤ ، أغسطس / ١٩٩٢ – ص ١٣٤ .

٥٢ – اتجاهات البحث الأسلوبي ، شكري عياد / ص : ٢٣٠ .

٥٣ – الأدب والدلالة : تودوروف / مركز الإنماء الحضاري – حلب / طبعة أولى / ١٩٩٦ – ص : ١٧ .

٥٤ – راجع في ذلك ماكس بلاك عن الاستعارة / Cornell University Press / Ithaca, New York . 1962 / P : 38 Modeles and Metaphors, Max B Lack

٥٥ – علم الدلالة : أحمد مختار عمر / مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع / الكويت / طبعة أولى ١٩٨٢ / ص : ٧٤ .

٥٦ – المرجع السابق / ص : ٧٩ وأيضاً علم الدلالة : بيير جيرو / دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر – دمشق / طبعة أولى / ١٩٨٨ / ص : ١٣٨ .

٥٧ – أحمد مختار عمر / ص : ١١٤ .

٥٨ – المرجع السابق / ص : ٢٢٠ .

٥٩ – المرجع السابق / ص : ٢٤٣ .

٦٠ – بلاغة الخطاب / ص : ٨٦ .

٦١ – نظرية المعنى / ص : ١٤ .

٦٢ – راجع في ذلك ثورن – ص : ١٦٣ – من كتاب اتجاهات البحث الأسلوبي .

٦٣ – بلاغة الخطاب – ص : ٨٨ / وأيضاً اتجاهات البحث الأسلوبي – ص : ١٦٣ .

٦٤ – راجع في ذلك " النظرية الألسنية رومان جاكبسون – فاطمة الطبال بركة – المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع – بيروت – طبعة أولى ١٩٩٣ / مقال الألسنية والشعرية / ص : ١٧٧ .

٦٥ – راجع في ذلك مقال بالي – ص : ٢٤ / من كتاب اتجاهات البحث الأسلوبي .

٦٦ – راجع في ذلك مقال أولمان – ص : ٨٦ / من كتاب اتجاهات البحث الأسلوبي .

٦٧ – علم اللغة والدراسات الأدبية – برند شبلنر / الدار الفنية للنشر والتوزيع / طبعة أولى ١٩٨٧ / ص : ٤٢ .

٦٨ – المرجع السابق – ص : ٤٢ .

٦٩ – المرجع السابق – ص : ٤٢ .

٧٠ – الجمل هي :

١ – صديقي المخلص ، إن أية نظرية دائماً ما تكون مملة ، ولكن العملي لها في الحياة شيء حيوي هام .

٢ – الصديق المخلص ، على حين تكون النظرية مقبضة ، فإن شجرة الحياة الذهبية تكون مزدهرة .

– تكون مقبضة – صديقي المخلص – أية نظرية ، وتكون مزدهرة شجرة الحياة الذهبية .

٧١ – المرجع السابق – ص : ٤٦ .

٧٢ – المثل السائر / ج : ١ / ص : ١٠٦ – ١٠٧ .

٧٣ – المرجع السابق – ص : ١٠٦ .

٧٤ – المرجع السابق – ص : ١٠٧ .

٧٥ – المرجع السابق – ص : ١١٣ .

٧٦ – راجع في ذلك " الأدب والدلالة / تودوروف / ص : ١٠٠ .

٧٧ – المثل السائر / ص : ١٢٥ / ج : ١ .

٧٨ – نظرية المعنى / ص : ١٠٢ .

٧٩ – منثور المنظوم / ص : ١١٥ .

٨٠ – المرجع السابق / ص : ١٤٤ – ١٤٥ .

٨١ – صورة المجنون توحي بأكثر مما عرض هنا ، والتعليق عليها يحتاج إلى شرح أكثر استفاضة ، لكنا قصدنا هنا الإشارة لما يخص سياق " حل النظم " ، فجاء التعليق مختصراً .

٨٢ – مقا ل نظرية النص : رولان بارت / مجلة العرب والفكر العالمي – العدد الثالث – صيف ١٩٨٨ / ص ٩٦ .

٨٣ – تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) : د . محمد مفتاح / المركز الثقافي العربي – الطبعة الثالثة ١٩٩٢ / ص : ١٣١ .

٨٤ – آثرنا استخدام المصطلحات البلاغية القديمة في هذا الموضوع ، راجع في ذلك كتاب " صبح الأعشى " / ج : ١ – بدءاً من ص : ٢٧٤ .





«النبر في اللغة العربية»



عليّ حسن مزبان

النبر ظاهرة عرفتها أغلب لغات العالم، وتختلف اللغات في استخدامها للنبر ، فبعض اللّغات يُستخدم فيها للتفريق بين المعاني ، ويستخدمه وحدة صوتية (فونيماً) ولذلك سمّيت بـ " اللغات النبرية "، وبعض اللغات لا تستخدم النبر فتُسمَّى بـ " اللغات غير النبرية " وتتميز بأنها تثبت النبر في موضع معيّن ومن تلك اللغات، اللّغة الفنلندية والتشيكية ويكون نبرها على المقطع الأخير في اللّغة البولندية ، كذلك تلجأ اللغة الفرنسية والهنكارية إلى تحديد موضع النبر[1]. ونرى أنَّ النبر عند استعماله فونيماً يكون متغيّراً ممّا يجعله يستعمل للتفريق بين المعاني والدلالات والصيغ جرّاء تغيّر موضعه ، من ذلك الكلمة الإنجليزية (Subject) تتحول من اسم إلى فعل بتأثير النبر وتغيّره .

ولم يُدرس النبر قديماً – إذ لم نجد له في كتب النحو واللّغة أية إشارة – دراسة علمية كالتي استجدّت في الدراسات اللّغوية الحديثة ، ولهذا اختلف المحدثون في وجوده في اللّغة العربية أو عدم وجوده .

وإذا تتبعنا مصطلح " النبر " قديماً وحديثاً وجدنا اختلافاً واضحاً. فالنبر قديماً الهمز ، قال ابن منظور " النبر بالكلام الهمز ، وكلُّ شيءٍ رفع شيئاً فقد نبره ، والمنبور المهموز ، قال ابن الأنباري : النبر عند العرب ارتفاع الصوت "[2] فالنبر الهمز عند القدماء ولذا قالوا إنَّ التميميين كانوا ينبرون والحجازيون لا يميلون إلى النبر إلاّ إذا تكلموا باللّغة الموحّدة ، ويرون أنَّ النبي عليه الصلاة والسلم فطن إلى ذلك

عندما أتى إليه رجل وقال له " يا نبيء اللّـه " بـالهمز فقـال لـه : لا تنـبر باسمي أي : لا تهمز "[٣]، وقول عيسى بن عمر الثقفي " ما آخذ في قول تميم إلاّ بالنبر وهم أصحاب النبر ، وأهل الحجاز إذا اضطروا نبروا "[٤].

أما حديثاً فالنبر " هو نشاط في جميـع أعضـاء النطـق فـي وقـت واحد " والنبر هو الضغط " لأنّ المرء حين ينطـق بلغتـه يميل عـادةً إلـى الضغط على مقطع خاص من كل كلمة ، ليجعله بارزاً أوضـح فـي السـمع من غيره في مقاطع الكلمة ، وهذا الضغط هو الذي نسمّيه بالنبر "[٥].

أمّا الدكتور تمّام حسّان فقد ذكر أنّ النبر وضـوح نسـبي لصـوت أو مقطع إذا قُورن ببقية الأصوات "[٦].

أقول : للنبر علاقة بـالمقطع الصوتـي ونوعـه إنْ كـان طويـلاً أم قصيراً مفتوحاً أم مغلقاً ، ولمّـا لـم يكـن للعرب القدمـاء اهتمـام بـالمقطع الصوتي لم يهتموا بالنبر أيضاً .

وللنبر علاقة بكون الأصوات مجهورة أو مهموسـة ، ففـي حيـن تكـون الأصـوات مجهـورة تقـوى حركـات الوتريـن الصوتييـن ويقتربـان أحدهما من الآخر ليسمحا بتسرب أقـلّ مقـدار مـن الهـواء ، فتعظـم لذلـك سعة الذبذبات ويترتب عليه أنْ يصبح الصوت عالياً واضحاً في السـمع ، أما مع الأصوات المهموسة فيبتعد الوتران الصوتيان أحدهما عن الآخر وبذلك يتسرب مقدار أكبر من الهواء "[٧].

ولهذا نقول إنّ النبر خاصة من خواص المقطع فضلاً عن علاقته بالمقطع الصوتي والتنغيم ، ولمّـا لـم يكـن عنـد العرب القدامـى تصريـح بالمقطع اختلف الباحثون المحدثـون فـي وجـود النـبر فـي اللغـة العربيـة فبعضهم أنكر وجوده في العربية الفصحى ، وعزا وجـوده إلـى اللهجـات

العامية بقوله : " لا نصّ نستند إليه في إجابة مسألة : كيف كان حال العربية الفصيحة في هذا الشأن ؟ وممّا يتضح من اللّغة العربية نفسها وفي وزن شعرها أنَّ الضغط لم يوجد فيها أو لم يكد يوجد وذلك أنَّ اللّغة الضاغطة كثيراً ما يحدث فيها حذف الحركات غير المضغوطة وتقصيرها وتضعيفها ، ومدّ الحركات المضغوطة ، وقد رأينا أنّ كلّ ذلك نادر في اللّغة العربية . وإذا نظرنا إلى اللّهجات العربية الدارجة وجدنا فيها كلها فيما أعرف الضغط وهو في بعضها قوي وفي بعضها متوسط غير أنّها تتخالف في موضعه من الكلمة في كثير من الحالات ، فمن المعلوم أنّ المصريين يضغطون في مثل " مطبعة " المقطع الثاني وغيرهم يضغطون الأوّل ، فلو أنَّ الضغط كان قوياً في الزمان العتيق لكانت اللّهجات على أغلب الاحتمال حافظت على موضعه من الكلمة ، ولم تنقله إلى مقطع آخر "[8].

أقول : هذا وهم وقع فيه المستشرق برجشتراسر لأن اللغة العربية الفصيحة حافلة بتقصير الحركات ومدّها وبالتضعيف ، ولو نظر في القراءات القرآنية لوجد ما سعى إليه ، أما مثاله في كلمة (مطبعة) فهذا لا يقاس عليه نتيجة التطور اللّغوي الذي يصيب اللغة ولهجاتها مما يؤدي إلى تغير النبر في كل لهجة .

وذهب (فنري فليش) إلى القول نفسه ، في قوله " نبر الكلمة فكرة ما تماماً لدى النحاة العرب ، بل لم نجد له اسماً في سائر مصطلحاتهم "[9]. أقول : عدم ذكر النبر عند النحاة العرب لا يعني أن اللغة العربية خالية من النبر ، وقد نوّهنا لعلاقة النبر بالمقطع الصوتي ، ولمّا كان القدماء قد أغفلوا المقطع تصريحاً كذلك أغفلوا النبر ، أمّا عدم وجود اسمه في مصطلحاتهم فهذا مردود بما ذكره ابن منظور بقوله : النبر هو الهمز .

وتابعهم على زعمهم هذا من الباحثين العرب الدكتور عبدالرحمن أيوب والأستاذ الطيّب البكّوش[١٠]. من دون أن يكون لديهم دليل يستندون إليه ولكنهم تابعوا أساتذتهم من المستشرقين الذين تلمذوا لهم ، وهذا عيب في البحث ونقص في الاستقراء . أمّا بعضهم الآخر فقد أيّد وجود النبر في اللّغة العربية ، قال بروكلمان " في اللغة العربية القديمة يدخل نوع من النبر تغلب عليه الموسيقية ويتوقف على كميته المقطع ، فإنّه يسير من مؤخرة الكلمة نحو مقدمتها ، حتّى يقابل مقطعاً طويلاً فيقف عنده فإذا لم يكن في الكلمة مقطع طويل فإنَّ النبر يقع على المقطع الأوّل منها "[١١] وتابعه من المحدثين الدكتور إبراهيم أنيس والدكتور رمضان عبدالتواب والدكتور عبدالصبور شاهين والدكتور أحمد مختار عمر وجان كانتينو ، وقد وضع الدكتور إبراهيم أنيس قواعد لمعرفة النبر في اللغة العربية استناداً إلى نوع المقطع العربي وإلى قرّاء القرآن في القاهرة ، ذكر الدكتور إبراهيم أنيس أنَّ للنبر العربي أربعة مواضع أشهرها وأكثرها شيوعاً المقطع الذي قبل الأخير ولخّصها بقوله " لمعرفة موضع النبر في الكلمة العربية يُنظر أوّلاً إلى المقطع الأخير فإذا كان من النوعين الرابع والخامس كان هو موضع النبر ، وإلاّ نُظر إلى المقطع الذي قبل الأخير فإنْ كان من النوع الثاني أو الثالث حكمنا بأنّه موضع النبر ، أمّا إذا كان من النوع الأوّل نُظر إلى ما قبله فإنْ كان مثله أي من النوع الأول أيضاً ، كان النبر على هذا المقطع الثالث حين نعدّ من الآخر إلاّ في حالة واحدة وهي أنْ تكون المقاطع الثلاثة التي قبل الأخير من النوع الأول "[١٢] وتكلّم الدكتور إبراهيم أنيس على نوع آخر من النبر أسماه بنبر الجمل وهو أنْ يعمد المتكلم إلى كلمة في جملته فيزيد من نبرها ويميزها على غيرها من كلمات الجملة رغبة منه في تأكيدها أو الإشارة إلى غرض خاص ، ونبر الجملة شائع في كثير من

اللغات ففي جملة عربية مثل " هل سافر أخوك أمس ؟ " يختلف الغرض منها باختلاف الكلمة التي زيد نبرها ، فحين نبر كلمة (سافر) قد يكون معناها إنّ المتكلم يشك في حدوث السفر من أخي السامع ويظن أنّ حدثاً آخر غير السفر هو الذي تمّ ، فإذا ضغط المتكلم على كلمة (أخوك) فُهِمَ من الجملة أنّ المتكلم لا يشكّ في حدوث السفر وإنّما الذي يشَكّ فيه هو فاعل السفر ، فربّما كان أباه أو عمّه أو صديقه لا أخاه ، وأخيراً إذا زيد نبر كلمة " أمس " فهم من الجملة أنّ الشكّ في تأريخ السفر "[١٣].

أقول : إن العربية لم تهتم بنبر الجمل لأنّها استعاضت عنه بالتقديم والتأخير أو ما أسمته مدرسة النحو التحويلي التوليدي بـ (الترتيب) فكلّ شيء قُصد توكيده وأهميته قُدّم وبذلك تكون الجملة المذكورة كالآتي : - "هل سافر أخوك أمس ؟ " "هل أخوك سافر أمس؟ " " هل أمس سافر أخوك ؟ " وهنا اختلفت المعاني باختلاف الجمل . وهذا ما بحثه سيبويه وأكّده عبدالقاهر الجرجاني في دلائل الإعجاز .

والأدلّة على وجود النبر في اللّغة العربية كثيرة ، فقد اعتادت العربية الفصحى على أنْ تقصّر الحركة الطويلة في المقطع المفتوح إذا كان يسبق مقطعاً آخر منبوراً ذا حركة طويلة ، فأصل مصدر (فاعل) في العربية القديمة " فيعال " بنبر المقطع الثاني وقد ترتّب على خلوّ المقطع الأوّل في النبر أنْ قصرت حركته فصار المصدر " فِعال " مثل (قاتل : قتالاً) أو (صارع : صِراعاً) بدلاً من (قيتالاً ، صيراعاً) ، ذكر أبو العباس المبرّد " ت ٢٨٦هـ " ويجيء في فاعل الفعالُ ، نحو : قاتلته قتالاً ، وراميته رماءً وكان الأصل : فيعالاً لأنّ فاعلت على وزن : أفعلت وفَعْلَلْتُ فكان المصدر كالزلزال والإكرام ولكن الياء محذوفة من فيعال استخفافاً وإنْ جاء بها جاءٍ فمعيب "[١٤].

وعلى العكس من ذلك بقيت تلك الحركة الطويلة في مثل " دينار

" و "ميعاد " في المقطع الأوّل لوجود نبر ثانوي على هـذا المقطـع ، وقد زال هذا النبر في بعض اللهجات الحديثة فقصرت الحركة وأصبح بعضهم يقـول " دنـار "[١٥]. كذلـك يؤثـر النـبر أحيانـاً فـي الحركـات ويـؤدي إلـى إسقاطها من المقاطع التاليـة لـه ، مـن ذلـك إذا توالـى مقطعـان قصـيران أولهما منبور فإنّ حركة المقطع الثاني تسقط في الكلام من ذلـك قولنـا " وَهْوَ " بدلاً من " وَهُو " و" مَعْهُ " بدلاً من " مَعَهُ " و" فَلْيذهبْ " بـدلاً مـن " فَلِيَذْهبْ " .

وسـقوط حركـة لام الأمـر الداخلـة علـى الفعـل المضـارع عنـد اتصالهـا بالفـاء أو الـواو ظـاهرة موجـودة فـي القـرآن الكريـم ، وسـبب سقوط الفتحة هو النبر الذي لم يتكلم عليه النحاة قطّ .

ومن مظاهر النبر في العربية انحراف صوت المدّ ، فقد ظهرت الألـف الممالـة نحـو الـواو أو الألـف المفخّمـة وكـانت معروفـة عنـد الحجازيين ، وظهرت عندهم في أثناء كتابتهم المصاحف إذ دوّنوا الألفاظ (الحياة ، الصلاة ، الزكاة) مرسـومةً بـالواو علـى النحـو الآتـي (حيـوة ، صلوة ، زكوة) .

وتتمثـل قيمـة النـبر فـي اللغـة العربيـة فـي التفريـق بيـن معـاني المفـردات مـن ذلـك : لفظـة " تـأريخ " المهمـوزة أي المنبـورة هـي غـير (تاريخ) ، والفعل (سأل) المهموز هو غير (سال).

وقد يحوّل النبر الهمزي أو التضعيف الفعل الـلاّزم إلـى المتعـدّي فقولنا " خرج سعد مـن المسجد " والفعل هنـا (خـرج) لازم غـير قولنـا " أخرجتُ سعداً من المسجد " ؛ فالفعل " أخرجَ " صار متعدياً بفعل الهمز أو النبر .

وللنبر مظاهر كثيرة في اللّغة العربية والقراءات القرآنيـة تتمثـل

في الهمز ومدّ الحركات والتضعيف تحدّث عنها الأستاذ الفاضل الدكتور عبدالصبور شاهين بإسهاب في كتابه " القراءات القرآنية في ضوء علم اللغة الحديث ".

أرجو أنْ أكون قد وفّقت في التعريف بهذه الظاهرة الصوتية في لغتنا الجميلة .. لغة القرآن الكريم .



الهوامش

(١) دراسة الصوت اللغوي : ١٨٨ .

(٢) لسان العرب : مادة (نبر) .

(٣) لسان العرب : مادة (نبر) .

(٤) لسان العرب : ٢٤/١ .

(٥) الأصوات اللغوية : ١٦٩ - ١٧٠ .

(٦) مناهج البحث في اللغة : ١٩٤ .

(٧) الأصوات اللغوية : ١٧٠ .

(٨) التطور النحوي للغة العربية : ٧٢ - ٧٣ .

(٩) العربية الفصحى : ٤٩ .

(١٠) محاضرات في اللغة : ٤٥ ، التصريف العربي : ٧٨ .

(١١) التطور اللّغوي : ٨٧ " نقلاً عن بروكلمان " .

(١٢) الأصوات اللغوية : ١٧٢ .

(١٣) الأصوات اللغوية : ١٧٤ .

(١٤) المقتضب : ١٠٠/٢ .

(١٥) التطور اللّغوي : ٨٩ .

مصادر البحث

١ – الأصوات اللغوية ، د . إبراهيم أنيس ، ط ٦ ، مصر ١٩٨٤م .

٢ – التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث ، الطيب البكوش تونس ١٩٧٣ .

٣ – التطور اللغوي ، مظاهره وعلله وقوانينه ، للدكتور رمضان عبدالتوّاب ، مطبعة المدني – 1983 م.، ط ١ .

٤ – التطور النحوي للغة العربية لبرجشتراسر – أخرجه الدكتور رمضان عبدالتوّاب – مطبعة المجد ١٩٨٢ .

٥ – دراسة الصوت اللّغوي ، الدكتور أحمد مختار عمر ، ط ١ ، ١٩٧٧م .

٦ – العربية الفصحى نحو بناء لغوي جديد ، هنري فليش اليسوعي ، تعريب الدكتور عبدالصبور شاهين ، ط ١ ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ١٩٦٦م .

٧ – لسان العرب لابن منظور (ت ٧١١هـ) دار صادر – بيروت .

٨ – محاضرات في اللغة – الدكتور عبدالرحمن أيوب ، مطبعة المعارف بغداد ١٩٦٦م .

٩ – المقتضب – أبو العباس المبرّد . ت ٢٨٦هـ ، تحقيق محمد عبدالخالق عضيمة – عالم الكتب – بيروت .

١٠ – مناهج البحث في اللّغة ، الدكتور تمّام حسّان ، الدار البيضاء ١٩٧٩م .

* * *

اعتذار وتنويه

نتيجة لخطأ فنّي طارىء نسب بحث الأستاذ عبدالرزاق بلال تحت عنوان مقاربة أولية لكيفية اشتغال المقدمة في الخطاب النقدي القديم للأستاذ المصطفى الشاذلي .

ونلاحظ ، وهو ما أدّى إلى هذا الخطأ ، أن بعض الكاتبين .. لا يضعون أسماءهم على نصوص كتاباتهم ، فتصبح غفلاً ، وتبقى بلا نشر، لأنها تُمسي مجهولة الهوية بالقياس إلى كاتبها . نرجو أن يعنى أعزاؤنا الكتاب بوضع أسمائهم على ما يكتبون إلينا ، وعناوينهم على رسائلهم ، أو في آخر البحث ليجنبونا الوقوع في الخطأ .

اعتذارنا للكاتب القدير.. ولقرائنا الكرام .

هيئة التحرير